جامعة محمد الأول بوجدة
UNIVERSITE MOHAMMED PREMIER OUJDA
الكلية متعددة التخصصات الناظور
Faculté Pluridisciplinaire de Nador
فريق البحث في الخطاب والدلالة

الكلية متعددة التخصصات الناظور
Faculté Pluridisciplinaire de Nador

د . الإمام العَزُّوزي

في البلاغة والنَّقد

(مقاربات ومحاورات)



جمع وتنسيق

د . حسن الطويل   د . كريم الطيبي

د . الإمام العَزُّوزي
في البلاغة والنَّقد
(مقاربات ومحاورات)

يضم هذا الكتاب دراسات كتبها أستاذنا الدكتور الإمام العزوزي في مناسبات متفرقة، ونشرها في مجلات وكتب جماعية مختلفة، لكن المتأمل فيها لا تخطئ عينُه أنها تنسجم على مستوى الرؤية؛ فهي تقوم على مبدأ صلب مفاده أن البلاغة والنقد يؤسسان لمعرفة إنسانية تتجاوز ما هو تقني محض في الأدب والخطاب، وتمتد إلى رسم صورة متكاملة عن تفكير الإنسان الجمالي والإقناعي داخل سياق مجتمعي-فكري، لا يتوقف عن إنتاج نماذجه الجمالية والإقناعية المتغيرة بتغير آفاق التفكير والحضارة.

دار العرفان
للطباعة والنشر والتوزيع
رقم 97 شارع عبد الله كنون حي السلام اكادير
Email: contactdaralirfane@gmail.com
Tél: 06 60 28 24 29
Fix: 05 29 74 78 79

الكلية متعددة التخصصات الناظور
Faculté Pluridisciplinaire de Nador

فريق البحث في الخطاب والدلالة
الكلية المتعددة التخصصات بالناظور
جامعة محمد الأول – وجدة (المغرب)
(09)

د. الإمام العَزُّوزي

في البلاغة والنَّقد
(مقاربات ومحاورات)

جمع وتنسيق

د.حسن الطويل   د. كريم الطيبي

عنوان الكتاب: في البلاغة والنقد (مقاربات ومحاورات).

المؤلف: الدكتور الإمام العزوزي

(جمع وتنسيق: د. حسن الطويل، د. كريم الطيبي).

الطبعة الأولى: .مارس 2026

الترقيم الدولي: ISBN : 978-9920-8943-6-4

الناشر: فريق البحث في الخطاب والدلالة بالكلية المتعددة التخصصات بالناظور،

جامعة محمد الأول-وجدة

تصفيف: عبد الله الكدالي.

تصميم الغلاف: عبد الصمد باوسوس

صورة الغلاف: عبد الله أباعزي

محتويات الكتاب

تقديم

د. كريم الطيبي / د. حسن الطَّويل
الكلية المتعددة التخصصات بالناظور.

يضم هذا الكتاب دراسات كتبها أستاذنا الدكتور الإمام العزوزي في مناسبات متفرقة، ونشرها في مجلات وكتب جماعية مختلفة، لكن المتأمل فيها لا تخطئ عينُه أنها تنسجم على مستوى الرؤية؛ فهي تقوم على مبدأ صلب مفاده أن البلاغة والنقد يؤسِّسان لمعرفة إنسانية تتجاوز ما هو تقني محض في الأدب والخطاب، وتمتد إلى رسم صورة متكاملة عن تفكير الإنسان الجمالي والإقناعي داخل سياق مجتمعي-فكري، لا يتوقف عن إنتاج نماذجه الجمالية والإقناعية المتغيرة بتغير آفاق التفكير والحضارة.

انطلاقا من هذا المبدأ، قرأ الإمام العزوزي مسألة الشعر المحدَث، وربطها بظهور عوامل ثقافية وحضارية وجمالية جديدة، لم يكن الشعر العربي ليتخلف عن التفاعل معها، ثم أوضح أن البلاغة العربية لم تكن بعيدة عما كان يعتمل في هذا السياق؛ فقد انبرى عبد القاهر الجرجاني، حسب تأويل الإمام العزوزي، في كتابه "أسرار البلاغة" إلى وضع قواعد الشعر المحدث المتمثلة في إعمال الفكر والتأويل والإدهاش والإغراب، وهذه فكرة طريفة حقا، يُفهم منها أن الخطاب والمعرفة البلاغية لم يكونا منفصلين كما توحي بذلك كتب البلاغيين المتأخرين المعنية بتقنين قواعد الأسلوب العام، ويُستنتج منها أيضا، أن تلقي الجرجاني في أعمال البلاغيين الذين قرؤوه، لم يكن تلقيا جوهريا في طبيعته، بقدر ما كان تلقيا منهجيا اعتنى بظواهر البلاغة بمعزل عن سياقات بروزها وتشكُّلها.

وصلةً بإشكال التفاعل بين صياغة الخطاب النقدي والبلاغي، وبين واقع الخطابات الحية، عالج الإمام العزوزي، في دراسة أخرى، مسألة الحجاج والتخييل عند حازم القرطاجني، مبينا أن منطلقها هو شيوع نصوص شعرية جديدة (أشعار أبي الطيب المتنبي على سبيل المثال)، تتخذ من حسن التعليل مصدرا لتوليد الشعرية. وقد أحاط الباحث هذه الإشكالية بأسئلة مهمة جدا، ربط من خلالها بين مشروعين بلاغيين بارزين هما مشروع

الجرجاني ومشروع القرطاجني، وذلك على الرغم من أن الثاني لم يحل على الأول صراحة.

وفي دراسته "البلاغة العربية وجنس النثر: تجنيس المقامة نموذجا"، يدافع الإمام العزوزي عن وجود تمظهرات عديدة للوعي الأجناسي في التراث النقدي والبلاغي العربي، وقد سعى إلى تأكيد هذه الفرضيّة، فتقصّى آراء النقاد والبلاغيين القدامى حول المقامات، وحاول استثمارها من أجل صياغة تصوّر لتجنيس المقامة وتأصيلها بوصفها نوعًا أدبيًّا له قواعد قارّة وسمات ثابتة. ومن خلال استنطاق تنصيصات النقاد والبلاغيين القدامى وكذا شرّاح المقامات، استقى جملة من السّمات الفنّية، والخصائص الأسلوبيّة، والعناصر الداخليّة، وانتهى إلى أن المقامة نوع نثري يقوم على حكي متخيَّل يستثمر في الكُدية والبديع.

إلى جانب هذه الدراسات ذات الطبيعة الاستقصائية- الحفرية، يضم الكتاب دراسة بلاغية- حجاجية تطبيقية، تناولت مناظرة أبي بكر الباجي الدينية لراهب فرنسي، كما يضم محاورتين، الأولى كانت مع كتابات عبد الحكيم راضي في قراءة التراث النقدي والبلاغي، والثانية مع مُنجز سيد البحراوي في دراسة الإيقاع الشعري. ولذلك يجمع هذا الكتاب، كما جاء في عنوانه الفرعي، بين المقاربة والمحاورة.

يمثل هذا الكتاب، اعتبارا لما يضمه من مقاربات طريفة ومحاورات بنّاءة، خطا بحثيا مميَّزا، لا يميل إلى استهلاك التصورات النقدية الجاهزة، ولا يسعى إلى تجميع ما قيل وتلخيصه، كما لا يطبق أدوات النقد والبلاغة بصورة تقنية فجة في قراءة النصوص، بل يجتهد في تكوين رأيه الخاص في ما يعرض له من قضايا ونصوص، ويظهر شجاعة إيجابية في اقتحام مساحات جديدة في البحث، وفي إثارة أسئلة طموحة تنشر الحياة في مجال النقد والبلاغة.

في نهاية هذا التقديم المختصر، نشكر أستاذنا الكريم على ترحيبه بفكرة جمع مواد هذا الكتاب، كما نشكر جميع السادة الأساتذة الذين اشتغلوا معنا في عمليات الرقن والمراجعة والتصفيف والتواصل (الأستاذ عبد الله الكدالي – الأستاذ عبد النور الرايس- الأستاذ يونس آيت إبراهيمي - الأستاذ إسماعيل المركعي- الأستاذ صلاح الدين أشرقي- الأستاذ عمر القاضي). ورجاؤنا أن نتمكن، في المستقبل القريب، من إخراج أعمال أخرى للأستاذ الفاضل، وبخاصة أطروحته عن نقد النثر. والله الموفق إلى الصواب.

الناظور، 26 أبريل، 2024.

البلاغة العربية والشعر المُحدَث

تأطير

لعلنا لا نجانب الصواب إذا زعمنا أن النص الشعري العربي المحدث، وهو يطرح نفسه للقراءة، ويدخل في سجال، بالقوة أو الفعل، مع النص القديم عليه، كان يفترض قارئا نموذجيا يتجاوب معه، ويبحث عن علة وجوده بالسعي للاستجابة لأفق انتظار نمط من القراء كان يفترض وجودهم في الحقل الثقافي والأدبي العربي، وذلك نتيجة للتحولات الاجتماعية والفكرية التي عرفها المجتمع العربي ابتداء من القرن الثاني الهجري.

لقد كانت الاستجابات تجاه هذا النص، منذ البداية، متفرقة بين القبول والرفض والتوفيق. ولقد مثل موقف الرفض والنفور أولئك الذين كان يحكمهم

أفق انتظار محافظ، والذين صاغوا قواعد قراءتهم، وبنوا تصوراتهم للشعر، من تقاليد الشعرية الشفهية العربية ونماذجها القديمة، فكانت طريقتهم في مقاربة النص الشعري المحدث، تنطلق من قياس هذا النص على النص النموذج، فترتبط الاستجابة بمقدار اقتراب النص الجديد من النص النموذج وقدرته على استعادته.

ولكن هذا النمط من الاستجابات بدأ يعرف تخلخلا مع محاولات الشعراء المحدثين كسر النموذج في مستويات مختلفة، ودخول متبني هذه التحولات في حوار أحيانا وسجال أحيانا أخرى مع هؤلاء المحافظين الذين كانوا يسعون إلى تكريس شعرية أحادية الأبعاد، تمتح من مكونات الشعر القديم وسماته، وتروم أن تعطيها صبغة القواعد أو العمود.

أما بالنسبة للمستجيبين إيجابا للنص الشعري المحدث، فيمكن الزعم أن ثلاثة عوامل تحكمت في صياغة أفق انتظارهم، وهذه العوامل نفسها هي التي صاغت وعي الشعراء في تعاملهم مع الشعر بوعي أو بدون وعي.

أول هذه العوامل هو تحول المجتمع العربي من مجتمع بدوي إلى مجتمع حضري، الأمر الذي فرض تغيرات على مستويات مختلفة، سواء في الإبداع، أو في نمط التلقي، أو في الحاجيات، وربما كان الشاعر أبو نواس خير تجسيد لهذا الاتجاه.

وثاني هذه العوامل هو تحول التفكير العربي من البديهة إلى الروية، وميله إلى النزاعات العقلية الجدلية، وشيوع استخدام القياس والإقناع في الخطابات الفكرية والدينية والأدبية، ما أغرى الكثير من الشعراء إلى ولوج هذا العالم، عالم التفكير والعقلنة والحجاج. وهذا أبعد الشعر العربي عن طبيعته الأصلية القائمة على الإحساس بالأشياء والتفطن إليها بدل التفكير فيها، والنماذج في هذا السياق كثيرة، وربما كانت البداية اللافتة مع أبي نواس وأبي تمام.

أما ثالث العوامل فهو ارتباط الثقافة العربية بالثقافة الفارسية ذات الطابع الزخرفي، وهذا ما أدى بالشعراء إلى النحو بالشعر نحو الزخرفة، وإلى إحداث تقسيمات وزخرفات وتشكيلات داخل البيت الشعري، الأمر الذي يكشف هيام الشعراء بالزخرفة والتزويق، وأحيانا يكون هذا على حساب المعنى نفسه، وربما كان ابن المعتز خير من حقق هذه الخاصية في نماذجه الإيجابية. ناهيك أن النقد والبلاغة العربيين صاغا الكثير من الاصطلاحات من عوالم الرسم والنقش والنحت والحياكة، وأمثال ذلك.

إن هذه العوامل الثلاثة: المدنية والتفكير العقلي والزخرفة الفارسية، تتناقض مع مفهوم الثقافة العربية الذي صاغه الجاحظ وهو يحدِّ د خصائص هذه الثقافة، وهذا ما يكشف لنا أن جزءا من الصراع بين الشعوبيين والعرب كان تجسيدا لصراع بين

ثقافة عربية مرتبطة بالجذور تحاول الحفاظ على نقائها وهويتها، وبين ثقافة عربية كانت تنفتح على الروافد المختلفة وواقعها الجديد.

لقد استطاعت الشعرية التقليدية أن تبني أسسها وأن تتجذر وتمد المتبني لها بالتصورات النظرية والأدوات الإجرائية، مما سهل عليها التحكم في الساحة النقدية وفي الذوق العام، وأن تأخذ هذه التصورات طابع العمود في القراءة والإبداع معا، في المقابل كانت الشعرية العربية المحدثة تلتمس طريقها وتحاول تجذير نفسها في الحقل الثقافي العربي، وكان طبيعيا أن تستند في بدايتها لتحقيق التجذر وبناء الذات في مفاهيم عامة ومجالات إقناعية، وأفكار جزئية تبحث عمن يلم شتاتها ليشكل منها بناء نظريا يتحول إلى أدوات إجرائية تفسر الظاهرة الجديدة وتقوم بشرحها قصد التعرف على طبيعتها وقوانين اشتغالها.

وقبل أن نكشف بعض هذه النماذج أو المحاولات نشير إلى أن الكثير من المقاربات الأولى التي عالجت النص الشعري المحدث قد افتقدناها، ولا نشكل تصوراتنا حولها إلا من خلال المتناثر منها في كتابات خصومها، ولاسيما كتاب الموازنة للآمدي.

ولعل أفكار ابن جني وتعليقاته على بعض أبيات المعاني في شعر أبي الطيب المتنبي في شروحه وكتبه شكلت بداية تأسيس بلاغة قائمة الأسس مستندة إلى تصورات نظرية، وإن كانت ضمنية في

تفسير الشعر المحدث وطبيعته. وإذا كان الحال لا يسمح لنا بتتبع ابن جني في ممارسته النقدية[1] ، فيمكن القول إن الطابع العام لهذه الممارسة النقدية هي ضرورة تجاوز القراءة الظاهرية أو السطحية، وذلك باستحضار السياقات النصية والغرضية والمرجعيات في بناء قراءة للشعر تنطلق من داخل النص الشعري. أو بعبارة أخرى، فإن مرجعية قراءة النص الشعري هي السياق الثقافي والشعري الداخلي، وليس المرجعية الخارجية. ويجب أن يقرأ باعتباره إبداعا داخل الإبداع.

ومن هنا صارت عملية القراءة ليست عملية بسيطة، ويجب أن لا تلتفت إلا للنصوص المشكلة أو المثيرة، أما النصوص العادية فلا مجال لها في الدرس النقدي أو البلاغي. لأن القراءة ليست مجرد إحالة على مجموعة من الأعراف والمرجعيات اللغوية والثقافية لتحديد الجودة والرداءة في الشعر، إنها عملية تأملية، واستعراض للسياقات والنصوص، والانتقال إلى التأويل والبحث عن التوجيهات والمسوغات، إنها عملية مركبة ودقيقة، ويمكن أن نلاحظ هذا في كيفية استجلاء ابن جني للمعنى من أشعار أبي الطيب وغيره، وما أثارته من ردود ونقاشات، وتأثيره في قراء الشعر، لتتضح معالم هذه القراءة التي كان أساسها هو التأويل والتوجيه[2] .

---

(1) انظر كتاب محمد مشبال: البلاغة والأصول، دراسة في أسس التفكير البلاغي عند العرب، نموذج ابن جني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2007.

(2) انظر بهذا الخصوص الخصائص لابن جني، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني.

ويمكن أن نشير إلى ناقد آخر أسهم بدوره في كشف طبيعة الشعر المحدث، وكيف أن هذه الطبيعة هي في حقيقتها تجسيد لحقيقة الشعر نفسه، وأقصد بهذا أبا إسحاق الصابي في رسالته في التفريق بين المترسل والشاعر[1] من حيث بلاغتهما. لقد أكد أن أجمل الشعر وأفخره هو ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه، وهذا دون شك، وكما دلت الردود عليه، مناقض للتصور العام لطبيعة الشعر، والذي يرى أن أجوده هو الذي يسبق معناه لفظَه، ولقد كان الغموض والغرابة اللذان يعتبرهما الصابي من طبيعة الشعر، مما اعترض به على كثير من الشعر المحدث.

ولا شك أن تصور الصابي هذا، والذي أعاد ترديده المرزوقي – رغم إيجازه – دعوة لنمط من القراءة التي تعتمد التأمل، وتتوسل بالتفكير، وتحاول تجاوز العوائق التي تفترضها طبيعة الشعر في صياغة المعاني ونظم الألفاظ، وأكيد أيضا أن النص الشعري الذي يستجيب لهذا التصور هو النص الشعري المحدث.

وستصب هذه التصورات: تصور ابن جني وتصور الصابي في بلاغي آخر من بلاغيي القرن الخامس الهجري، حيث ستتحول المفاهيم النظرية المجملة والتحليلات الجزئية والإشارات الدالة إلى بناء نظري كلي واضح المعالم والقسمات، يحاول أن يبلور مفهومات

(1) انظر بعض الأجزاء من الرسالة في كتاب المثل السائر لابن الأثير، وانظر أيضا مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي.

وأدوات إجرائية في مقاربة النص الشعري المحدث في سعيه لتحقيق ذاته وخصوصيته، واكتساب جماليته، وأقصد هنا الشيخ عبد القاهر الجرجاني.

1- أصول بلاغة الشعر المحدث عند الجرجاني:

لعلي لا أقول جديدا إذا زعمت أن كتاب الشيخ عبد القاهر "أسرار البلاغة" يسمح بقراءات متعددة، ويحتمل توجيهات مختلفة، ولكني شديد الميل إلى أنه كتاب في أصول بلاغة الشعر المحدث في نماذجه المتميزة مع أبي تمام وأبي الطيب وابن الرومي وابن المعتز والبحتري، ومن لفّ لفهم من معاصريهم، ودليلي على هذا أن مفهوم الشعرية الذي يكتشفه ويبلوره هو أكثر تطابقا مع هذا الشعر من سواه، وأن شواهده جلها من الشعر المحدث المتميز عن الشعر القديم.

ويمكن تقسيم تصور الجرجاني للشعر وطبيعته في "أسرار البلاغة" إلى مستويين: تناول في المستوى الأول مفاهيم عامة تكشف طبيعة الشعر وطبيعة المعنى والتصوير فيه والغايات التي يتوخاها. وفي المستوى الثاني كشف كيفية اشتغال المعنى والتصوير في الشعر وكيفية تحقيقهما لأهدافهما. وقد قاده هذا ليكشف كيف يرتبط الشعر بالتفكير، ويسترشد بالعقل، ويتوسل بالتخييل، ليتسم بالغرابة ويحقق الإدهاش.

2- الشعر والفكر:

لقد ربط الجرجاني بين الشعر والتفكير العقلي على مستوى المحاور الكبرى لتصوره، وعلى مستوى القضايا الجزئية والفرعية، ولم يتجل هذا الربط على مستوى إبداع الشعر فقط، وإنما على مستوى قراءته، وربما كانت أطروحة الكتاب هي الكشف عن كيفية تحقق الشعرية على مستوى المعنى، وليس على مستوى اللفظ، أو بعبارة أدق كيف تتولد الشعرية عن التأمل والتفكير، وليس عن مجرد الملاحظة والفطنة إلى جمالية الألفاظ ونظمها.

يكتشف الجرجاني أنه حيثما تولدت الاستجابة العالمة للشعر، وحدث التوافق فإن الأمر فيه بحث وتأمل، كيف أن الفكر قد اشتغل، وأن العقل قد تدبر، حتى لو كان الأمر في ظاهره يوحي بأن جمالية الشعر تتعلق بأجراس اللفظ، وبظاهر الوضع اللغوي، كما هو الحال مع التجنيس، فالمفيد منه، والذي له خلابة وسحر، هو الذي يتجاوز مجرد التكرار إلى دفع العقل إلى التفكير، ومخالفة أفق انتظار المتلقي، وصارت علة حسنه "تقع من المرء في فوائده، وفضل يقتدحه العقل من زناده، وذلك أن تتوهم قبل أن ترد عليك آخر كلمة ... أنها هي التي مضت، وقد أردت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها، ووعي سمعك آخرها،

انصرفت عن ظنك الأول، وزلت على الذي سبق من التخييل، ومن ذلك طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها"(1) .

إن التفكير هو الذي يولد الشعر الحقيقي، والذي يحقق التلقي الناجح والمفيد، أما ما يُدرك بدون معاناة إبداعا وتلقيا فلا قيمة له، والمعاناة يجب أن تكون فكرية لأن لذة القراءة والإبداع معا تتولد من خلال هذه المعاناة "ولو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة، ويعد في وسائط العقود لا يحوجك إلى الفكر، ولا يحرك من حرصك على طلبه بمنع جانبه، وبعد الإدلال عليك وإعطائك الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد ... لسقط تفاضل السامعين في الفهم والتصور والتبيين .. وإذا توقفت أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمل المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتى كابد فيه الامتناع والاعتياص ..."(2) .

إن التفكير هو مصدر الشعرية وتلقيها كما أسلفنا، وهو أيضا معيار الحكم النقدي عليه، فحيثما يوجد التفكير والتأمل والمعاناة يوجد الشعر، وحيثما تنعدم هذه الأمور فلا شعرية، فليس الشعر الجيد حين يسبق اللفظُ المعنى كما درج النقاد على التأكيد.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 06- 18.

(2) نفسه، ص: 143- 145

وإنما تذكر الأمور بالفضل حين تحتاج "إلى دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرها لأن ما كان منه ألطف كان امتناعه أكثر وإباؤه أظهر واحتياجه أشد"[1].

لعلنا لا نحتاج إلى الإشارة إلى أن مثل هذه الأفكار تتناقض كثيرا مع ما كان سائدا في النقد العربي من الدفاع عن الوضوح، وسرعة البديهة والعفوية والارتجال في قول الشعر، وضرورة انثيال المعاني، واغتراف الشاعر المجيد من البحر وما إلى ذلك؛ فقد أصبح الشعر يتطلب إجهادا للعقل والفكر حتى يتمكن من الربط بين المتنافرات والمتباعدات في ربقة واحدة، وأن يبصر ما لا يمكن أن يبصره غيره، وأن يأتي بالأمور من حيث لا يخطر على بال غيره.

إن هذا النمط اقتضته تحولات عديدة كما أشرنا، منها أن الشاعر لم يعد ممكنا له أن يكون مجرد مستنسخ لصور الشاعر القديم ومعانيه، وإلا فقد الشعر وظيفته وفشل في تحقيق غاياته، كما أن المتلقي المعاصر له لم يعد متلقيا سلبيا، يكتفي بالاستجابات العاطفية والانطباعية، والإدراكات المجملة، وإنما من شأنه كما قال الجرجاني أن لا يكون "ضعيف المنة في البحث عن الدقائق، وقليل التوقف إلى معرفة اللطائف، يرضى بالمجمل والظواهر، ويرى أن لا يطيل سفر الخواطر، لعمري إن ذلك أروح للنفس، وأروح للشغل، لأن من طلب الراحة لا يعقب تعبا، ومن

---

(1) نفسه.

اختار ما تقل معه الكلفة، ما يفضي إلى أشد الكلفة وذلك أن الأمور تلتقي عند الجملة، وتتباين لدى التفصيل وتجتمع في جذم ثم يذهب بها التفضيل ويقسمها قبيلا قبيلا قبيلا"[1] . هذا والنصوص التي يربط فيها عبد القاهر الإبداع الشعري وتلقيه بالتفكير أكبر من أن تحصى، لأن هذا هو روح الكتاب، وجوهره، وهو يكشف كيف فتح الشاعر المحدث الأفق لشعره، وكيف يمكن أن تنفتح له آفاق جديدة، وأن العملية الإبداعية يمكن أن تتحول إلى معين لا ينضب، حين تتجاوز الاستنساخ والتكرار للإبداع القديم، وعرض معانيه في أثواب جديدة، إلى نوع من التأمل والتأويل والتفكيك وإعادة البناء، لكنه ليس تأويلا وتفكيكا مطلق العواهن، وإنما تأويل يحكمه العقل. إنه تأويل، كما يقول الجرجاني، من قولنا تأولت أي تطلبت ما يؤول إليه في الحقيقة، أو الوضع الذي يؤول إليه العقل.

إن الشاعر مطلوب منه ليحقق غايته من الإبداع أن يجعله وليد التفكير والتأمل وأن يجنح بعيدا، حتى لا يشتط التفكير ويأتي بالمحال، ودفعه إلى الجنوح إلى الصواب المقنع الذي له أصل في العرف، ولو عن طريق التخييل، وهذا الضرب تكشف تحققه النماذج الجيدة من الشعر المحدث التي استعرضها الشيخ الجرجاني، فرغم أن معاني هؤلاء وصورهم تكون صادمة لأفق انتظار المتلقين، ومخالفة لتوقعاتهم، إلا أن تفكيكها وإعادة بنائها،

---

[1] نفسه، ص: 132.

وبحث أسس التعليل في تحليلاتها يجعلها مقنعة، ومتسقة مع نسق التصوير، وبناء المعنى في الشعر العربي، رغم سعيها إلى تغيير حساسيات القراءة، وبناء أفق جديد للتوقع.

لقد بسط الجرجاني هذا بتفصيل في مناقشته للصور الشعرية المحدثة ولاسيما في الفصول التي عقدها للتعليل التخييلي بنماذجه المتعددة، وكشف لنا كيف أبدع الشاعر المحدث في تأويل وبناء المعاني والصور الشعرية القديمة عن طريق المبالغة والعكس، وبناء المقدمات الظنية من أجل الوصول إلى نتائج مقنعة.

واللافت في هذا السياق أن عشرات الأمثلة التي ساقها للاستشهاد والتوضيح كانت لشعراء محدثين، ولشعراء عُرفوا بانزياحاتهم عن التقاليد الفنية للشعر العربي، وكل هذه الشواهد كانت المعاني والصور فيها وليدة التفكير العقلي العميق. ولقد قارن الشيخُ بينهما وبين الصور القديمة لينتهي للانتصار لهذه، لأن سبب الأنس في الضرب الأول لائح لأنه يفيد الصحة وينفي الريب والشك [...][1].

وذلك لأن من شأن الشعر الذي يكون هكذا إذا تم إدراكه أو التعرف عليه أن يكون كما قال الشيخ "مفاجئا ومعجبا لما فيه من اجتهاد في تشبيه يفخم أمره، وجهته الساحرة، أن يوقع المبالغة في

(1) نفسه، ص: 28-29.

نفسك من حيث لا تشعر وأن يفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤها لها، لأنه وضع من يفتش على أصل متفق عليه ... والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها من الفرح عجيب، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنة [...]"[(1)] .

إن المعيار في نجاح الشعر وتلقيه أن يكون مفاجئا ومدهشا وممتعا ولذيذا، وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت المعاني غريبة مألوفة، بعيدة قريبة، مجهولة معروفة، مكسرة لأفق الانتظار، مخيبة للتوقع، لكنها بعد التأمل تغدو مألوفة معروفة لأنها جمعت الإبداع والإقناع، وارتبطت بالتخييل المعلل بالاستدلال الذي "برهانه أنور، وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر ... يكسو المعاني أبهة ويكسبها منقبة، ويرفع من أقدارها، ويشب من نارها"[(2)] .

إن هذه السمات قد تحققت في الشعر المحدث في نماذجه المتميزة، وذلك بالتحويلات المختلفة التي أدخلها الشعراء المحدثون من أمثال أبي تمام وأبي الطيب وابن الرومي وابن المعتز، وذلك بإدخال الحجاج بصورة واضحة في بناء الصور والمعاني الشعرية، واللجوء إلى التخييل في التعليل والتصوير، والخروج بالكلام من المجاز إلى الحقيقة، وبناء الصور البيانية على تناسي التشبيه والاستعارة، وتحويل الأصول فروعا والفروع أصولا، وغير ذلك من

---

(1) نفسه، ص: 123- 125.

(2) نفسه، ص: 223- 224.

أنماط التشكيل الشعري الذي منح الشعر المحدث توجهه وأصالته وغرابته.

3- الشعر والغرابة:

يمكن الزعم أن إحدى مشكلات الجرجاني، بالإضافة إلى معالجة مشكلة القراءة والقارئ، هي معالجة أزمة الإبداع العربي أو بعبارة أخرى أزمة الشاعر المحدث، فقد ترسخ في البلاغة العربية ارتباطها بالوضوح وضرورة الانصياع للتقاليد الفنية الموروثة، وكل خروج عن ذلك كان يستوجب التصدي، فلقد فرض البلاغيون تميز بلاغة الشعر عن بلاغة الكلام النثري كما رأينا، واعتبروا الخروج عن تقاليد الشعر العربي في بناء المعاني والصور خروجا عن عمود الشعر، ولقد وعي الشيخ كل هذا النقاش الذي كان يشغل بال النقاد، فحاول أن يفتح آفاقا أمام الشاعر المحدث دون مخالفة البلاغيين في دفاعهم عن الوضوح والتقاليد الفنية الموروثة، وذلك بالتأكيد على تميز المعاني الشعرية على غيرها من المعاني.

إن المعنى الشعري يكسب خاصيته بتميزه وتفرده وقيمته في هذا التميز والتفرد، وهذان يتولدان من خلال التركيب العجيب الذي يسكب فيه المعنى، إن المعاني والصور قد تكون محدودة ومكررة في مجملها، ولكن عملية التركيب أو التشكيل تجعلها لا متناهية، إن التشكيل أو الخلق هو المعيار في الحكم على الشعر، لأن هذا الذي يكسب المعنى غرابته ويجعل المعاني "كالجواهر في

الصدف لا تبرز إلا أن يشق عنها، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل واحد يشق الصدف، ويكون ذلك من أهل المعرفة"[1] .

يطول بنا الحديث لو رمنا استقصاء النصوص التي تحدث فيها الشيخ عن دور الغرابة في تحقيق الشعرية، لأنها هي سبب تحقق وظيفته من المتعة واللذة والإدهاش وتوليد التعجب، ولقد أدرك الشيخ عمق الإنجاز الذي حقق الشعراء المحدثون المتميزون على مستوى بناء الصور والمعاني والنحو بها منحى متميزا ومتفردا مقارنة بأسلافهم. لقد أدرك الشاعر المحدث أن مجال الشعرية هو الخلق والتشكيل ولهذا اتجه إليه ليبرز فيه ذاته.

4- الشعر المحدث والتشكيل الصوري والمعنوي:

ربما كان ما أسلفنا سابقا بخصوص ربط الشعر بالفكر والغرابة، وتحقيق اللذة بطريقته المخصوصة، مجرد نتائج للمحور الذي أدار حوله الشيخ كتابه "أسرار البلاغة"، وهو طبيعة المعاني والصور الشعرية، وطريقة تشكيلها في الشعر عامة وفي الشعر المحدث خاصة.

لقد انطلق الشيخُ كما أسلفنا من معادلة بسيطة هي ضرورة تجاوز الابتذال والتكرار. وإن الكثير من المعاني والصور قد تكون

---

(1) نفسه، ص: 115.

لحظة ولادتها غريبة ومدهشة، ولكن كثرة الاستعمال يؤدي بها إلى الابتذال والتكرار من خلال المنجز الشعري القديم والحديث على السواء. إن المعنى في معناه العام سواء كان قديما أو حديثا بمجرد ما يتفطن إليه، ويكشف، يصبح فاقدا للشعرية، في حين أن عملية التشكيل أو التصوير أو التأمل والتفكير في المعنى فهذه غير متناهية، وتظل تمنح المعنى توهجه حتى ولو كرر آلاف المرات.

من هذا المنطلق راح الشيخ يناقش قضية التصوير، وبناء المعنى في الشعر المحدث. وراح يحاول أن يرصد لنا أنماطا من طرق التشكيل في هذا الشعر ليكشف لنا أن تشكيل الصور بالتحول والتصرف والتجاوز ضرورات إبداعية، لكن يجب أن تكون محكومة بالعقل، حتى لا تفقد معقوليتها وإقناعيتها، إن العملية الإبداعية عملية مركبة، لا تتوقف عند مجرّد الانحراف باللغة الشعرية من الحقيقة إلى المجاز، وإنما تحدث الانزياح في التقاليد الفنية والشعرية والفكرية نفسها، إنها لا تقف عند التأمل في الواقع من أجل محاكاته، وإنما هي تأمل المنجز الشعري والفكري ليس محاكاته واستعادته، وإنما من أجل تفكيكه وإعادة بنائه ومحاولة تجاوزه بالتغيير والتعديل والتركيب والنقض والسخرية.

ويدعو الشاعر قارئه إلى مصاحبته من أجل تأمل وتحليل عدد من الصور الشعرية المحدثة، يلاحظ كيفية اشتغالها، ويسلم له منذ البدية إلى أن العملية غير قابلة للحصر لأنها لا نهائية، لأننا

قد ولجنا ميدان الإبداع، وكل شاعر يحاول أن يقدح زناده ليثبت ذاته، ولا يمكن أن يكون المقياس هو شهرة الشاعر أو خموله، فرُبّ شاعر خامل قد يأتي بما يميزه، وليس المعيار هو أن يكون مقلا أو مُكثرا. ولهذا نجد ونحن نستعرض الشواهد أن بعضها لشعراء مشهورين، وبعضها لشعراء أقلّ شهرة. والقاسم المشترك بينهما هو الانطلاق من التأمل إلى التفكير وبناء الصور.

قلت يعترف الشيخ بعدم إمكانية حصر أنماط التشكيل المحدث لأنها قابلة للتوالد، وإن كان يحاول أن يحصر بعضها في مناقشته للتشبيه والاستعارة والتمثيل، وأفسح المجال للحديث عنها فيما سماه التعديل التخييلي وملحقاته، ومن هذه الأنماط على سبيل المثال فقط:

1-ادعاء الحقيقة في المجاز حتى يصل مبلغ الاحتجاج به كما يحتجّ بالحقيقة ومن ذلك مثلا قول الشاعر:[1]

هي الشّمس مسكنها في ... فعزِّ الفؤاد عزاءً جميلا

فلن تستطيع إليها ... ولن تستطيع إليك النزولا

إن هذا النمط من التحوير في الصور القديمة، وإن كان يقوم على الإضافة من أجل تحقيق المبالغة، فإنه يقوم على الخديعة بأن يتصور ما كان في السابق مجرد مجاز قد أضحى

---

(1) نفسه، ص: 307-314.

حقيقة، مما يجعل عملية التلقي تستند إلى التأمل والتفكير، وتتجاوز التلقي السلبي.

2- من السمات أيضا التي تميز الشعر المحدث على مستوى التصوير هو مخالفة الشاعر المحدث للعرف السّائد في بناء الصور الشعرية، من حيث تلمس نقطة التقاطع بين الطرفين، فيعمد الشاعر إلى قراءة الصور القديمة والمتداولة فيسعى إلى تغييرها، أو بعبارة الشيخ "أن يكون لمعنى من المعاني وفعل من الأفعال علة مشهورة عن طريق العادات والطباع، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن تكون لتلك المعروفة، ويضع له علة أخرى، مثلما حدث مع أبي الطيب المتنبي في أحد أمداحه، فلم يمدح ممدوحه، بقتله لأعاديه كما جرت العادة، وإنما لأنه أبرم عهدا مع الذئاب بإطعامها"[(1)]

ما به قتل أعاديه ولكن يتّقي إخلاف ما ترجو

3- الإضافة في الصورة القديمة: لقد ناقش النقاد العرب القدماء هذه القضية في موضوع السرقات، لكن الشيخ يشير إلى أن الأمر يتعلّق فضلا عمّا بيَّنه هؤلاء النّقاد بتميز الشاعر المحدث في معالجة هذه المعاني عن طريق الكناية والتعريض والرمز والوحي والإشارة، فقد صار بما غير من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، ومن دل

(1) نفسه، ص: 296.

التعرض، داخلا في قبيل الخاص الذي يمتلك بالفكرة والتعمل، ويتوصل بالتدبر والتأمل..."

وهناك نمط من الإضافة توقف عنده الشيخ واستحسنه في الشعر المحدث لا سيما عند ابن المعتز وهو الإضافة بالزخرفة والتفنن في التصوير، ودعا إليه، ولقد فسّر أحد المعاصرين بهذا السّبب التباين بين الجاحظ والجرجاني. فلقد مال الأول إلى البساطة والبيان ومال الثاني إلى التركيب، وحاول "أن يؤلف فكره في جمال التراكيب اللغوية على ضوء جماليات الزخرفة"[1] . وهذا في حدّ ذاته موضوع خاص حسبنا هنا الإشارة إليه.

4-بناء الصور الشعرية عن طريق تجاوز الصور القديمة، وذلك بتناسى التشبيه والاستعارة التي بنيت عليها هذه الأخيرة، ويمكن تسمية هذه الصور المركبة حيث تُبنى الصورة على صورة سابقة. فلقد انتقل الكلام أول مرة من الحقيقة إلى المجاز كتشبيه الرجل بالبدر. فيأتي الشاعر فيسير هذا الانتقال حقيقة ويقدّم المعنى بصورة تقريرية كقول أبي تمّام:

ويصعد حتى يظن المجهول   بأن له حاجة في السماء

---

(1) الفنون الإسلامية، ص، 208/ نظرية المعنى، ص: 26.

لا أحتاج إلى الإشارة إلى ثراء المعنى في البيت وقبوله لعدة تأويلات وتناصه مع صور شعرية عديدة، ومع نصوص قرآنية، وسوى هذا.

5-مخالفة العرف في التصوير وبناء المعاني: وذلك بالتحايل على أفق انتظار المتلقين التي تتشوف دائما إلى ما جرت به العادة، وصار عليه العرف في بناء معاني المدح والذم والتشبيه وما إلى هذا، وإلى مخالفة كل هذا، فلقد جرت العادة مثلا أن يشبه الممدوح بالشّمس كناية على إشراق الوجه وعلوِّ المكانة؛ لكن البحتري يخالف كل هذا بأن لا يقارن ممدوحه بالشمس؛ بل يحمل المستمعين على رؤية ما لم يروه قطّ، بأن يجترئ ليتحقق له التعجّب على الدّعوى جرأة من لا يتوقّف، ولا يخشى إنكار مُنكِر، ولا يحفل بتكذيب لظاهر له، ويسوم النفس شاءت أم أبت تصوّر شمس ثانية، طلعت من حيث تغرب الشمس، فالتقتا وفقا، وصار غرب تلك القديمة لهذه المتجدّدة شرقا، وذلك في قوله:

طلعت لهم وقت الشّروق سنا الشمس من أفق،
وما عاينوا شمسين مثلما ضاؤها وفقا من الغرب

ومدار هذا النمط من الصور كما يقول الشيخ هو البلوغ والتعجب إلى أقصى مدى "لأنه [...] تراه أبدا وقد أفضى بك إلى خلابة لم تكن عندك".[1]

6-وهناك مذهب آخر في التصوير لجأ إليه الشعراء المحدثون، وهو معاكس للمذهب السابق، وذلك بأن يتأمل الشاعر في عنصر مشابهة دقيق في المشبه به بعيد لا يدرك ولا يتأمل وتدبر عميقين، فيبثبت ويبرز كأنه قدر جرت به العادة وسار به العرف، كقول الشاعر:

لا تعجبوا من غلالته　　　قد زرّ أزراره على القمر

هذا ونماذج الصور الشعرية التي أبدعها الشعراء المحدثون، وحاول الشيخ تعقبها وحصرها وتنظيمها كثيرة، وهي أيضا مجال مفتوح للإبداع والقراءة، وأهمية قراءة الشيخ تتجلى في الانفتاح بصورة واعية على الشعر المحدث، والإيمان بضرورة تجاوز قراءة القياس التي عرفت أوجها مع الآمدي، وذلك بقياس الشعر المحدث على الشعر القديم، ورفض كل خروج على هذا الأخير والتأسيس لقراءة تعتمد التأويل والتفسير، بدلا من أحكام القيمة. إن قيمة الإبداع وقيمة القراءة حين تتطلب جهدا فكريا وقهرا للصعوبات وتستهلك نشاطا، أو كما قال أحد المعاصرين: "لقد تداخلت المقومات اللغوية النحوية والزخرفية اللغوية الفنية في عقل عبد

---

(1) أسرار البلاغة، ص، 302.

القاهر الجرجاني فأصبح يتطلب في الشعر ما يحقق في فن الزخرفة بمعناه الإيراني."[1]

ونحن نقول: لقد فرضت طبيعة الشعر المحدث نفسها على الشيخ، وتطلب له أدوات قراءة بعد أن آمن أن الزمان لا يعود إلى الوراء، وأنّ الآفاق التي فتحها الشعر المحدث لا يمكن أن تقاس على محدودية التفكير القديم، وليس لهذا التصور منبتا في النقد العربي؛ بل كانت له أولويات، كما كان له تطور تمثل في منجز حازم، الذي لا يزال بدوره في حاجة إلى القراءة على ضوء جدلية النص الإبداعي والنقدي التي مثّلها الشيخ بامتياز في كتاب أسرار البلاغة.

---

[1] ـ نفسه، ص: 304.

إشكال التخييل والإقناع في بلاغة حازم القرطاجني

1 - نحو بلاغة للنص الشعري:

يُعبر حازم عن رغبة واضحة وطموحة في بناء بلاغة للشعر العربي، ومنهج لنقده، منتقدا سابقيه صراحة أحيانا، وبصورة ضمنية أحيانا أخرى، وذلك حين يتجنب الإشارة والاستشهاد بأي بلاغي سابق باستثناء قدامة بن جعفر وابن سِنان الخَفاجي، وهذا الموقف يثير الكثير من الأسئلة ولاسيما بالنسبة للشيخ عبد القاهر مع كتابيه: "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، وبخاصة أن كثيرا من القضايا أو أجزاء منها قد طرحها البلاغيان معاً، مثل قضية المعنى الشعري، والاستدلال والتعليل في بناء الصور والمعاني الشعرية.

إن هذا الإغفال يجب أن يستوقفنا لنتساءل، هل حازم لم يطلع على كتابي الشيخ؟ وهذا افتراض بعيد جدا. أم أن ما كتبه عبد القاهر لا يمتلك صفة الكلية التي كانت تُهيمن على بلاغة حازم؛ حيث إن هاجس الرجل هو البحث في الأنساق التي تحكم النص الشعري، وليس النظر في التجسيدات الجزئية للأصول العامة التي تحكم الشعر؟ إن مقارنة دقيقة بين الرجلين من شأنها أن تكشف سر هذا الإعراض.

مقابل هذا الإعراض شبه التام عن البلاغة العربية القديمة، نجد حازما يسعى إلى تأطير مشروعه البلاغي ضمن المعالجة الفلسفية أو المنطقية لبلاغة الشعر أو بناء نظريته، كما تجلت عند أرسطو في كتابيه: "فن الشعر" و"الخطابة"، وعند الفيلسوفين المسلمين الفارابي وابن سينا؛ بل اعتبر حازم عمله تتمة لعمل المعلم الأول، وتلبية لحلم ابن سينا وطموحه. والشعر، في نظر حازم، جنس أدبي يحمل خاصية ثابتة عند كل الأمم، وتتجلى هذه الخاصية في التخييل، أو المحاكاة[1] ، ولكن تجليات التخييل وتحققاته الفعلية في الإنجاز الشعري تختلف من أمة إلى أخرى وقد تتباين من عصر إلى آخر. ولقد استطاع المعلم الأول أن يكشف طبيعة المحاكاة الشعرية وقضاياها في الشعر اليوناني[2] ، أو إن

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 62 - 72.
(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 68.

شئننا الدقة في بعض أنواعه كما يشير ابن سينا؛[1] إلا أن عدم اطلاعه على الشعر العربي جعل نظريته حول الشعر قاصرة، ولهذا وجب تمديدها وإثراؤها لتشمل الشعر العربي.

ولإعطاء المشروعية لهذا التتميم أو الاستكمال للنظرية، وجب عَقد مقارنة بين الشعر العربي والشعر اليوناني، ولقد انتهت المقارنة إلى إقرار مجموعة من الأحكام الدالة على ثراء الشعر العربي، وتعقُّد أو تركيب طبيعة المحاكاة فيه مقارنة مع الشعر اليوناني؛ ولعل هذا التعقيد أو التركيب هو الذي جعل حازما يستعيض عن مفهوم المحاكاة بمفهوم آخر هو التخييل الذي ربما كان أكثر استيعابا لطبيعة الشعر العربي ومحاكاته؛ ولعل هذا هو الذي جعل حازما، في سياقات كثيرة، يُشير إلى أن المحاكاة جزء من التخييل، وأن التخييل أعم وأشمل، لكن في سياقات أخرى كان يرد المصطلحان أو المفهومان بمعنى واحد.

لقد كان الشعر اليوناني، حسب حازم "محدود الأغراض ذا أوزان مخصوصة، ومدار جل أشعارهم، أي اليونان، على خرافات كانوا يضعونها / يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويحملون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود، وكانت لهم أيضا أمثال في أشياء، موجودة نحوا من أمثال كليلة ودمنة... وكانت لهم طريقة أيضا يذكرون فيها انتقال أمور الزمان

---

(1) نفسه، ص: 69.

وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه."[1]

يكشف حازم، على نحو ما كشف ابن سينا قبله، أن المحاكاة في الشعر اليوناني تتناول الأفعال والأحداث، ولا تتناول ذوات الأفعال، وتكون بالحكايات والخرافات وببعض الأمور الممكنة وغير الممكنة الوجود، أو بعبارة أخرى تتناول الحبكة أو الحكاية المحبوكة، وهي بهذا تقترب أو تتشابه مع نوع من المحاكاة الساذجة التي توجد في بعض الخرافات العربية التي تحكيها النساء، ويستمتع بها الصبيان أو الخرافات الحيوانية كما تَجلّت في كليلة ودمنة.[2]

هذا ما يمكن أن نفهمه من بعض السياقات التي ورد فيها الحديث عن هذه المحاكاة؛ بينما المحاكاة أو التخييل في الشعر العربي أكثر تعقيدا وتنوعا، ولها تجليات قد تكون لامتناهية، مثل: "كثرة الحِكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنًى، وتجدهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها، ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكامها، واقتراحاتها، ولطف التفاتاتهم وتنميماتهم، واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم، وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاؤوا."[3]

(1) نفسه، ص: 68.
(2) نفسه، ص: 68.
(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 69.

ليست هذه الفقرة من قبيل الكلام البياني الذي نصادفه كثيرا في النقد العربي حين الإشادة بالشعر وفضله، أو التنويه بالشعراء الفحول، أو تقريظ شاعر معين، وإنما هو تلخيص لمنحيين: أولهما المنحى الذي يمكن أن يتلمّس فيه تجليات التخييل في الشعر العربي القديم، والتي أجملها حازم في أربعة مستويات أو أقسام: "اللفظ، والمعنى، والنَّظم، والأسلوب"[1] ، وثانيهما الاستيعاب الانتقائي للشعر العربي الذي هو موضوع كشف التخييل، وهنا سنلاحظ كيف يقصي حازم قرنين من الشعر العربي، وهما القرنان اللذان كانا قبل تأليفه الكتاب. ويقصي كل شعر لا يُمثّل أصالة في الإبداع، أو هو مجرد تكرار لنماذج سابقة.[2]

في ضوء هذا الفهم لطبيعة اشتغال الشعر تخييليا، من حيث الألفاظ والمعاني، وتراكيب الجمل والأبيات وبناء القصائد سيكشف حازم للقارئ الكثير من الأخطاء التي وقع فيها البلاغيون والنقاد، والتي يُعيدها حازم إلى عاملين: أولهما الطبيعة الانطباعية للنقد العربي، وثانيهما بناء البلاغة العربية على الرصد والملاحظة.[3] إن تجاوز هذه الانطباعية للنقد العربي والرصد في

---

(1) لا يمكن أن نفهم هذه الاصطلاحات فهما لغويا سطحيا، بل هي قضايا تحتاج إلى كثير من النقاش.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 366.

(3) نفسه، ص: 374 - 379.

البلاغة العربية، يفرض البحث في الأسس الجمالية والتواصلية للشعر، والتي تقود بالضرورة إلى البحث في الأسس النفسية لكيفية تحقق التفاعل بين الإبداع والتلقي، وهذا كله ضروري لبناء نقد منهجي، أو بلاغة تتصف بالكلية والشمولية.

وتبدأ الأسئلة تتناسل على لسان حازم من مثل: ما الشعر؟ وما طبيعته؟ وما الغرض منه؟ وأين تتجلى الشعرية، في الألفاظ أم في المعاني أم في النظم أم في الأسلوب؟ وهل تتعلق بالأبيات أم بالأجزاء أم تتخطى هذا إلى القصائد؟

إنها أسئلة تتناثر في ثنايا الكتاب من الصعب لَمّ شتاتها أو لَمّ أجوبتها إلا على سبيل التأويل والحدس، ولا سيما في ظل ضياع أجزاء من الكتاب وانتشار الفراغات في المَتن المُتبقي.

إن الشعر عند حازم، باختصار شديد، كلام مُخيّل والكلام المخيّل هو: "الذي تَذعن له النفس فتبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار؛ وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان القول مُصدَّقا به أو غير مُصدَّق به."(1)

ومن هنا تصبح مهمة البلاغي محددة في مستويين في الكشف عن مكونات التخييل الذي لا يخرج عن الألفاظ والمعاني والنظم

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 85.

والأسلوب، من خلال النماذج الشعرية التي حققت غرضها وهدفها، والبحث في النفس الإنسانية المتلقية وأحوالها المختلفة الثابت منها والمتغيّر، وتوجيه البحث إلى ما هو جوهري في الإنسان وفي الشعر.[1]

ويمكن أن نُعيد صياغة هذا الكلام في تأويل بسيط لكلام حازم مفاده أن البحث البلاغي فيه ما هو جمالي ونفسي وما هو تواصلي أو تداولي. والإبداع الحقيقي، أو التخييل الشعري النموذجي هو الذي تكاملت فيه هذه العناصر الثلاثة، ومهمة البلاغة هي كشف وتفسير التجليات المختلفة لهذه العناصر التي لا تأخذ منحى متشابها عند جميع الشعراء، بل إن عبقرية الشاعر تتجلى في التفرد ببناء المَنزع الخاص به في تحقيق التخييل.

2 - التخييل والإقناع:

انطلاقا من هذه النظرة الشمولية يتناول حازم قضية شائكة في التراث النقدي والبلاغي العربيين، وهي قضية التخييل والإقناع في الشعر، واضعا نصب عينيه أمرين: أولهما النقاش الكبير الذي دار حول طبيعة المعاني الشعرية؛ وكيف أن الشعر يجب أن يبتعد عن المعاني العقلية، وبناء القياسات والإقناعات. ولقد ترتب عن هذا التصور كثرة الإدانات للشعراء الذين نحا شعرهم منحى عقليا أو إقناعيا منذ الكميت مرورا بأبي تمام وسواه

(1) نفسه، ص: 356 وما بعدها.

إلى أبي الطيب المتنبي وأبي العلاء المعري الذين قال ابن خلدون إن جل من التقاهم من شيوخ النقد في عصره يخرجانهما من دائرة الشعراء.[1]

أما الأمر الثاني فهو قوة أو طُغيان شاعرية المتنبي والذي كان مَنزعه، حسب حازم، هو هذه القدرة على توظيف الإقناعات من خلال الاستدلالات والقياسات والحِكم والأمثال في شعره، فالمتنبي بمعايير حازم النقدية في تصوره للشعر الحق هو الشاعر النموذج، الذي كان لشعره تأثير عميق في النفوس، وأبدع تخييلات جديدة، وكشف عن خبرة عميقة بأحوال النفوس، واستخدامه القياس والاستدلال أو الإقناع لم يَنل من شاعريته، بل كان أحد أسرار توهجها.[2]

من هنا وجب تصحيح التصورات الخاطئة حول الشعر والإقناع، وذلك بإعادة صياغة الإشكال ومعالجته بلاغيا وجماليا، وهكذا سيضرب صفحا عما قاله السابقون حول الموضوع ومن أن الشعر والإقناع يقعان بين طرفي نقيض: "لأنه قد جرى عليهم فيه الغلط حين ظنوا أن ما وقع من الشعر مؤتلفا من المقدمات الصادقة فهو قول برهاني، وما ائتلف من المشهورات فهو قول جدلي، وما ائتلف من المظنونات المترجمة الصدق على الكذب قول

(1) مقدمة ابن خلدون، ص: 220.
(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 358 - 361 - 396.

خطبي، ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا، لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل."[1]

إن المقدمات أو المعاني عموما لا ينظر إليها حين تكون في الشعر من حيث كونها صادقة أو كاذبة، ولا من حيث كونها مشهورة أو مظنونة، لأن هذا موضوع المنطقي أو الجدلي أو الخطيب، وإنما ينظر إلى ما حدث فيها من التخييل على المستويات الأربعة (اللفظ، المعنى، النظم، الأسلوب)، إنها مجرد مادة يشتغل عليها الشعر أو الشاعر، أو يُحدِث فيها تخييلا، ولهذا عالجها حازم حين معالجته للمعنى في القسم الثاني، وعاد إليها في القسم الرابع الخاص بالأسلوب، وفي سياق دراسته وظيفة الشعر والخطابة.

إن الاستدلال والقياس، أو ما يُشكِّل الإقناع، يجب أن لا يُناقش في ذاته، لأنه بهذا المعنى من طبيعة المعاني المطروحة في الطريق كما قال الجاحظ، أو المادة التي يحدث فيها الشاعر الصور كما أشار قدامة.[2] فالشاعر لا شأن له بالمادة سواء أكانت ألفاظا أم معان، لأن هذه مادة يشتغل عليها الشاعر أو يحدث فيها التخييل، ولهذا فالإقناع بأشكاله المختلفة حين يدخل في الشعر يصبح تابعا للتخييل أو يصبح مُخيّلا، ويقول حازم: "الاستدلالات

(1) نفسه، ص: 83.

(2) الحيوان، 131 - 132. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، ص: 65.

الواقعة في الشعر والأمثال المضروبة فيه، إنما تجيء تابعة لبعض ما في الكلام، أو لما قد أشير إليه، مما هو خارج عنه فهي إما محاكاة لمتبوعاتها، أو تخييلات فيها أو من أجلها، فكثيرا من الأمثال يكون قولا شعريا، ويكون منها ما هو قول حق، ومنها ما ليس بحق كما كان ذلك في المحاكاة والاستدلالات."[1]

إن الأقوال الحجاجية في الشعر يجب أن تُحول إلى أقوال تخييلية لتكون أقوالا شعرية، ولقد امتلك الشعر المحدث آليات لإحداث هذا التحول في الشعر العربي، ولفتت هذه الظاهرة البلاغيين، فكانت موضوعا توقف عنده الشيخ عبد القاهر في أسرار البلاغة[2] ، وعاد إليه في بعض مباحث دلائل الإعجاز فيما سماه التخييل والتعليل والاحتجاج في التصوير الشعري.

سيطور حازم هذه المباحث بحيث لا يصبح توظيف الإقناع مجرد مقوم بلاغي يسهم في تحقيق الوظيفة التداولية للشعر في دفع الإنسان نحو النافع وإبعاده عن الضار، وإنما يصبح مقوما جماليا يؤدي دورا هاما في تحقيق جمالية الشعر.

يمكن أن نزعم أن مقومات الجمال الشعري، وإن كانت لها سمات وتمظهرات جزئية عديدة من حيث اللفظ والمعنى والنظم والأسلوب، كما يكشف حازم في ثنايا الكتاب وتفريعات مباحثه،

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 362.

(2) أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، ص: 275 - 313.

لكن لها مكونات كبرى تجلت فيما يسميه حازم بالافتتان أو التنوع أو المراوحة[1] ، وفيما يسميه الإبداع بالمعنى اللغوي للكلمة، وفي الغرابة أو التعجيب[2] ؛ فهذه الأعمدة الثلاثة هي سر التأثير في النفوس ونجاح التلقي.

والإقناع الشعري له علاقة وطيدة بكل هذه المكونات، حين يُنظر إليه في تَحقق نصي، أولا فهي تُحقق الافتتان أو المراوحة، فذلك أن الشاعر يراوح بين المعاني التخييلية والمعاني الإقناعية أو الحجاجية، فيصبح الإقناع ليس هدفا في ذاته، وإنما هو نوع من الحيلة لتنويع الأساليب ومهمة الشاعر بناء هذا النوع من الحِيل، لأن النفوس كما يقول حازم: "تحب الافتتان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة في بعض ذلك إلى بعض (...)، ولهذا كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود، فوجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه."[3]

قد يُفهم من هذا الكلام أن حازما يشير إلى الوظيفة التداولية والبلاغية التي يقوم بها الإقناع في الشعر في شد السامع؛ ولكن في كثير من المقارنات يفاضل بين ثلاثة أنواع من الشعراء، الشاعر الذي يعتمد التخييل وحده، والشاعر الذي يطغى على

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 361.
(2) نفسه، ص: 363.
(3) نفسه، ص: 361.

شعره الحجاج والإقناع فقط، والشاعر الذي يُوشّح كلامه بالإقناع، وهو أجود أنواع الشعر، وأنجح تخييلا، وقد كان أبو الطيب: "يعتمد هذا كثيرا، ويحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المُخيّلة، لأنه يصدر الفصول ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد ما قدم من التخييل ويجمّ النفوس لاستقبال الأبيات المخيّلة في الفصل الثاني، فكان كلامه أحسن موقعا في النفوس بذلك. ويجب أن يعتمد مذهب أبي الطيب في ذلك فإنه حسن"[1]

لابد أن يُثيرنا مصطلح "الفصل" في كلام حازم لأنه ليس القصد منه القسم من القصيدة أو الغرض، وإنما أصغر وحدة يمكن أن تنقسم إليها القصيدة، وهذا معناه أن الفصل يمكن أن يتشكل من بيتين أو ثلاثة أبيات، ثم يختتمون ببيت إقناعي، وهذا الاختتام يسميه حازم "بالتحجيل"، أي أن الفصول المخيّلة من القصيدة تكون محجلة بأبيات إقناعية.[2]

هذا والتحجيل و"التسويم" من المصطلحات الجمالية التي استخدمها حازم في كتابه للتدليل على جمالية الشعر، وهما يشيران إلى التنوع والافتتان في استخدام الأساليب في القصائد الشعرية، ولقد استعارهما من جمالية الفرس.[3]

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 293.
(2) نفسه، ص: 297 - 301.
(3) نفسه، ص: 301.

أما المكون الثاني فهو الإبداع، حيث يمكن أن نؤول كلام حازم حول الإقناع وعلاقته بالشعر، لاسيما المحدث، أنه أحد الانبثاقات التي كسر من خلالها الشاعر العربي نمطية القصيدة القديمة؛ ولهذا نجد حازما يقسم الشعراء إلى مبدعين ومقلدين أو نمطيين، وأن الإبداعات هي تجليات مختلفة تبرز أصالة أولئك الشعراء الذين شكلوا لأنفسهم منازع خاصة، أو أصواتا شعرية متميزة، مثل: ابن الرومي، وابن دراج القسطلي، وأبي تمام، والبحتري، ومهيار الدَّيْلمي، وابن خفاجة، وأبي الطيب المتنبي؛ حيث أبدعوا طرقا وأساليب جديدة في الشعر العربي[1] ، وكانت إحدى هذه الطرق التي بزَّ فيها أبو الطيب غيره من الشعراء هي، استخدام الأمثال والحِكم والاستدلال والقياس، فمنح شعره ما سماه حازم بالغرابة والاستغراب، إذ يقول: "وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لأن النفس إذا خُيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت في استغراب ما خُيّل لها، ما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره من قبل، ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد."[2]

إن الجمالية الشعرية أو جانبا منها قائمة على المفاجأة والإدهاش أو التعجب، وتخييب أفق الانتظار، والإقناع أو الحجاج حين يرد في الشعر وفقا للأسس والشروط التي وضعها حازم يحقق

---

(1) نفسه، ص: 219 - 220.
(2) نفسه، ص: 96.

هذا الغرض فيكون مقوما جماليا واضحا ويضاعف من تحقيق وظيفة الشعر من حيث التأثير في النفوس، فيندرج نقديا وبلاغيا فيما يسميه المآخذ اللطيفة، وتنويع الأساليب، والافتتان في بناء الحِيل.

ولكن رغم هذه الإشراقات الجمالية الفذة، فإن حازما شأنه شأن الشيخ عبد القاهر لا يستطيع الانفكاك من البعد التداولي والطبيعة الخَطابية لكثير من الشعر العربي، وربما كانت تلك المقصدية التي حددها ابن سينا للشعر العربي من أنه يكون من أجل التعجيب فقط، ويكون من أجل التعجيب والفعل[1] تحكم تصوره، ولهذا يشير إلى نوع من الشعر الذي يكون الغرض منه الإرشاد إلى الرأي الصائب، رغم أن ابن سينا كان يسميه "المشوري"؛ ولهذا نجده يقبل بنوع من الشعر الذي تغلب عليه السمة الإقناعية المحضة. وإن كان أقل شعرية من الشعر الذي استعمل فيه الإقناع استعمالا تخييليا، يقول حازم: "وقد تعضد هذه الأشياء باستدلالات خطبية محضة، أو موجود فيها شروط الشعر والخطابة معا بكون المحاكاة توجد فيها مع الإقناع، وما كان بهذه الصفة فهو أفضل موقعا في الشعر، والصنف الآخر أيضا يقع

---

(1) فن الشعر، ابن سينا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ص: 170.

في الشعر ولا يقدح ذلك فيه، لأن صناعة الشعر لها أن تستعمل شيئا من الإقناع المحض."[1]

هل نسمي هذا اضطرابا في كلام حازم، فبعد أن أجهد نفسه في أن يُعالج الإقناع أو الحجاج الشعري باعتباره مقوما جماليا، يحقق التأثير النفسي تخييليا وبصريا، عاد ليؤكد على وظيفته التداولية المباشرة، أم إن حازما كان مخلصا للمتن الشعري العربي وصفا ونقدا، فقد أمكنه من أن يجد تبريرات جمالية لكثير من الإقناعات الشعرية؛ ولكن استعصى عليه أن يجد مثل هذه التبريرات لكثير منها، ولعل هذا هو الذي دفعه إلى تنظيم حدود الخروج عن التخييل إلى الإقناع في الشعر، وأن يؤكد على أن الإقناع الشعري يجب أن لا ينظر إليه كمعنى جزئي، وإنما يجب أن يعالجه باعتباره أسلوبا داخل القصيدة التامة، فلا وجود لأي سمة أو جزء لفظ أو جملة، معنى أو لفظا، أو فصلا، إلا داخل نص تام اسمه القصيدة؛ ولعل هذا هو الذي جعله يتوقف عند بائية المتنبي ليكشف كيف يشتغل التسويم في بداية فصول القصيدة، ويقيس على هذا كيفية اشتغال التحجيل.

وأخيرا لابد من الإشارة إلى أننا حين نكون أمام القضايا النقدية والبلاغية التي تناقش في ضوء التقاء البلاغة والنقد العربيين بالشعرية والخطابية التي أرسى أسسها أرسطو، وتولى

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 295 - 297.

الفلاسفة المسلمون تلخيصها وشرحها، فإنه تبقى هناك زوايا كثيرة غامضة، ذلك أن البلاغة العربية وإن كانت تشتغل على النص الشعري، فإنها كانت تستعير كثيرا من التصورات والمفاهيم من كتاب الخطابة لأرسطو، وتستثمر هذه المفاهيم في صياغة أسس الشعرية العربية، فمفهوم التأثير في النفوس عن طريق التخييل الذي كان إحدى ركائز البلاغة الحازمية والجرجانية، يمكن أن يُحيل في كثير من جوانبه على نوازع المخاطب أو ما يسميه أرسطو بالباتوس، وهو إشكال خطابي محض، ولهذا فالازدواجية في معالجة الشعر من حيث كونه تخييلا ومحاكاة، أي تحكمه عناصر بنيوية وجمالية ومن حيث كونه يستهدف التأثير في النفوس، وهذا التأثير قد يتحقق بالتخييل؛ ولكنه يتحقق أيضا بالإقناع، هذه الازدواجية في المعالجة وفي مصادر الاستلهام كثيرة الإرباك للقارئ، ولاسيما إذا لم تحسم قضية التأثير، والقصد منها.

ورغم هذه الملاحظة فإن حازما رسم أفقا جماليا لقراءة مكونات الشعر وسماته من خلال البلاغة في مستوياتها المتعددة الأسلوبية والتداولية.

البلاغة العربية وجنس النثر: تجنيس المقامة نموذجا

1-سؤال التجنيس في البلاغة العربية

إن البحث في إشكال تجنيس الأنواع الأدبية في التراث النقدي والبلاغي العربي، يثير إشكالات جديدة أكثر مما يقدم أجوبة عن الإشكال الأساس، أو بعبارة أخرى فإنه بدلا من رصد تجنيس هذا الفرع أو ذاك وأسس هذا التجنيس ومقوماته، نصبح إزاء أسئلة من مثل: هل عرف هذا التراث تجنيس الأنواع أساسا؟ وإذا كان قد تم تجنيس هذا النوع أو ذاك، فهل شمل هذا التجنيس جميع الأنواع؟ وحتى إذا كان قد عرف مثل هذا التجنيس فهل استطاع أن يواكب التحولات الداخلية التي كانت تعرفها هذه الأنواع في تطورها وامتدادها؟ وهكذا دواليك.

ويمكن أن نحور السؤال تحويرا آخر فنتساءل: هل ما دبّجه البلاغيون العرب يمكن أن نبحث فيه عن تجنيس الأنواع؟ أم أن هذا السؤال لم يكن مطروحا على هؤلاء البلاغيين أبدا؟ وذلك أن مقارنة بسيطة بين الهاجس الذي تحكم مثلا في أرسطو في كتابيه الشعر والخطابة والهاجس الذي تحكم في البلاغيين العرب الأوائل قد تعزز بها هذا الموقف، ثم إن الصيرورة التاريخية لنشأة البلاغة العربية وتطورها قد تدفعنا إلى القول بأن هذه البلاغة قد جعلت محور بحثها هو جنس الشعر نقدا وتجنيسا، وأنها سعت في المراحل اللاحقة إلى إخضاع جميع أنواع الكلام البليغ أو الأدبي لهذا الجنس ومقاييسه.

أضف إلى هذا أن البلاغة العربية قد نشأت أساسا من أجل خدمة النص القرآني والبرهنة على إعجازه وأنها لم تر في الأجناس الأدبية الأخرى أكثر من وسيلة لتحقيق هذا المقصد.

لكن رغم هاتين العلاقتين الشائكتين بين البلاغة العربية والقرآن الكريم وجنس الشعر فإن هذا لا يمنع – على الأقل نظريا – من القول إن صيرورة وتحولات الأجناس الأدبية في التراث كان لها انعكاس على هذه البلاغة، كما أن كثيرا من البلاغيين كانت لهم إسهامات في الإبداع الأدبي العربي شعره ونثره، وأن الأدب العربي رغم المكانة التي احتلها الشعر في تاريخه فإن هذا لم يمنع أن تزدهر بجانبه أنواع نثرية منذ بداياته الأولى، فلقد ازدهرت الخطابة في

عصوره الأولى، وتطورت الكتابة الترسلية في مراحله اللاحقة، وشاعت الأنواع السردية على نطاق واسع في تاريخه.

ثم إن التحولات السوسيوثقافية جعلت أجناسا أدبية تتراجع أو تعرف تحولات داخلية، وأجناسا وأنواعا أخرى تتقدم وتلفت الانتباه وتؤثر في مستهلكي الأدب ومنتجيه على السواء.

إن هذه الاعتبارات لا يمكن إلا أن تنعكس على البلاغة العربية – على الأقل نظريا – مما يدفع المرء أن يتحفظ من وسم البلاغة العربية بأنها بلاغة شعرية، أو أنها بلاغة تقصر اهتمامها على النص القرآني، وأن أسئلة التجنيس لم تكن تثير اهتمام النقاد كثيرا.

ورغم أن الحيز هنا قد لا يسمح لنا بالحديث عن تمظهرات تجنيس الأنواع المختلفة، فإننا وإن كنا لا نعرف مؤلفات كان قصدها أساسا هو التجنيس مثلما كان الأمر مثلا مع أرسطو في كتاب الشعر، فإن كثيرا مما بيضه النقاد العرب والبلاغيون يمكن إعادة بنائه ليستخلص منه تجنيس هذا الجنس أو ذاك النوع أو سواهما، وأن الكثير من أفانين البلاغة والبديع التي رصدها البلاغيون يمكن أن تحمل على أنها سمات هذا الجنس أو ذاك[1] ،

(1) لقد نص البلاغيون في كثير من الأحيان على أن بعض فنون البديع خاصة بالشعر وبعضها يختص بالنثر. انظر مثلا: تحرير التحبير، ص: 95-96. كما أن الفلاسفة أشاروا إلى الفرق بين الاستعارة الشعرية والاستعارة النثرية، انظر: تلخيص الخطابة، ص: 203-262.

فضلا عن التقسيمات والتفريعات التي كان يجري بها البلاغيون داخل الكلام الأدبي.

بالإضافة إلى هذا، فإن أسلوب المقارنة والموازنة كان أساسا في مقاربة البلاغيين العرب للأعمال الأدبية سواء من أجل المفاضلة بينها أو تحديد ماهيتها أو رصد مكوناتها أو سماتها، فالشعر لا يمكن أن يحدد إلا بالمقارنة مع النثر، والقصيد لا يمكن أن يحدد إلا بالمقارنة مع الرجز أو المقطعات أو ما إلى ذلك، والخطابة لا يمكن أن تحدد إلا بالمقارنة مع الرسالة وهكذا دواليك، فالمقارنة كانت تكشف التمايز والتقاطع بين الأجناس والأنواع، ومن دون شك فإن هذا النمط من المقاربة هو من صميم العملية التجنيسية.

إن هذا النمط من المقاربة الذي يعتمد المقارنة من أجل رصد السمات والمكونات المائزة والمكونات والسمات المشتركة، تجعلنا نذهب إلى القول إن البلاغة العربية، رغم أنها جعلت الشعر منذ وقت مبكر محور مقاربتها، فإن هذا لا يمنع من القول بأنها كانت تحدد الجنس المقابل الذي هو النثر، فالبلاغيون كانوا يرصدون المكونات والسمات المائزة بالشعر عن النثر ويرصدون المكونات والسمات المشتركة، ومن خلال هذا المشترك والمختلف يمكن أن نجنس النثر العربي[1] .

---

[1] انظر مثلا: تعريف الشعر وطبيعته في عيار الشعر، ص: 5. وسر الفصاحة، ص: 290. وانظر أيضا: ملامح يونانية في الأدب العربي، ص: 177.

ورغم أهمية هذا الجانب في تجنيس النثر العربي وأنواعه في التراث البلاغي العربي، فإننا لن نتوقف عنده في رصد تجنيس التراث العربي لبعض الأنواع النثرية والتي اخترنا منها في هذا السياق المقامة.

بل سنقف عند ما يمكن تسميته بالتجنيس المباشر أو الداخلي الناتج عن إحساس يميز هذا النوع عن سواه وتداخله مع أنواع مشابهة، فلقد تملك النقاد والمبدعون وعي بتمايز المقامة داخل الأدب العربي وداخل النثر نفسه بل حتى داخل السرد رغم تجذرها فيه، وهذا الإحساس بتمايز المقامة سيدفع البلاغيين إلى البحث عن مقاربة جديدة لهذا النوع تختلف عن مقاربة الأنواع الأخرى، فمثلا في الشعر كثيرا ما توقف البلاغيون عند جمالية الأسلوب ومطابقة المعنى للمقام، ولطاقته وحسن فطنة الشاعر، وفي الخطابة أثارهم حسن الأداء وتحقيق الكلام لغرضه، وفي الرسالة استهوتهم جمالية الأسلوب بتنوعاته المختلفة[1] ، وهكذا دواليك.

أما المقامة فنحن نجد أنفسنا إزاء مقاربة جديدة لم نألفها في الأنواع السالفة، فلم يعد البحث في الوظيفة النفعية للكلام ولا في جمالية الأسلوب وحده، وإنما أضحت الممارسة النقدية ترصد مكونات جديدة لم تكن تلفت انتباه نقاد الشعر ونقاد الأنواع

---

(1) انظر التقسيمات التي أوردها الكلاعي لأنواع أسلوب المنثور في "إحكام صنعة الكلام".

النثرية الأخرى، ويمكن أن نرصد طبيعة هذه المقاربة ونستخلص منها المكونات الأساسية التي رصدها البلاغيون العرب القدماء في المقامات، وحددوا بها طبيعتها التجنيسية.

2- تأصيل المقامة في السرد العربي:

إن أول ما يلفت الباحث في النقد المواكب للمقامات هو الإصرار من قبل النقاد والمبدعين معا على تأصيل المقامات داخل السرد العربي القديم؛ فالحصري مثلا لم ير في مقامات البديع سوى معارضة أحاديث ابن دريد، وهي أحاديث وإن كنا لا نعرف عنها شيئا، فإننا يمكن أن نستنتج مما أورده الحصري عنها، ومن بعض الملابسات الأخرى، أنها أحاديث قصصية كتبت بلغة تتوخى الغريب والحوشي من الألفاظ لترضي أذواق اللغويين الذين كان يستهويهم هذا النوع في اللغة، أو كما قال عنها الحصري أحاديث "استنبطها من ينابيع صدره، واستنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع حجبها الأسماع"[1].

فهذه الأحاديث وإن كانت نمطا من الأدب السردي، ولكن لغتها الأعرابية الغريبة تقف سدا منيعا بينها وبين إثارة شغف القراء أو المستمعين على نحو ما كانت تفعل أنواع سردية كانت

---

(1) زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، ص: 305.

تكتب بلغة أقل جزالة إن لم تكن ركيكة، وإن هذا ليس غريبا من أحد اللغويين المرموقين في القرن الرابع الهجري، لم تكن همه إلا إرضاء اللغويين من أمثاله، فيأتي البديع ليثور على هذه اللغة الكزة وأساليبها الغريبة ليجعل غايته هو السرد نفسه، وليطوع اللغة تطويعا جديدا يتجاوز غرابة ابن دريد وشفافية الجاحظ[1].

إن السرد أصيل في المقامات، فهي استمرار لأنماط سردية أخرى وسابقة، ولهذا نجد الحريري لا يربطها فقط بهذه الأحاديث وإنما بنمط من القصص كان شائعا في التراث العربي هو قصص الحيوان مؤكدا أن هذين النمطين يتوخيان نفس الأغراض والأهداف ومن نقد الأشياء بعين المعقول، وأمعن النظر في ميادين الأصول نظم هذه المقامات في سلك الإفادات، وسلكها مسلك الموضوعات...[2]

ورغم أن السعي إلى ربط المقامات بأنواع سابقة سواء كانت أحاديث ابن دريد أو قصص الحيوان أو سواها، يمكن أن تكون دوافعه كامنة في البحث عن شرعية أدبية أو أخلاقية، لاسيما في ظل تراث لم يكن يتقبل الأنواع الجديدة والسردية خاصة قبولا حسنا، إلا أن هذا لا يمنع من القول إن مبدعي المقامات ونقادها كانوا يشعرون بوجود مكونات مشتركة بين جميع هذه الأنواع

(1) انظر المقامة الجاحظية في مقامات البديع، ووصف البديع لأسلوب الجاحظ.
(2) مقامات الحريري، ضمن شرح الشريشي، ج1، ص: 18-19-32-35.

السردية لاسيما في اعتمادها أسلوب القص بقوانينه المختلفة من عقدة وحكي وحل للعقدة ومزج بين الجد والهزل.

بل إن الأكثر من هذا فإننا سنجد إيمانا عميقا في نقد المقامات وتجنيسها بأن المقامات ما هي إلا تطوير للسرد العربي في نماذجه الأولية والقديمة؛ فالبديع ما هو إلا ثورة على أحاديث ابن دريد وأسلوب الجاحظ، وكثير من مقامات الحريري ما هي إلا إعادة لقصص معروفة في التراث العربي القديم، فالمقامة الثانية عشرة مثلا هي إعادة لصياغة قصة الشاعر الماجن أبي دلامة المعروفة في كتب الأدب، وسواها كثير[1].

وجملة القول فإن وعيا عميقا تبلور لدى النقاد يربط المقامات بالسرد العربي القديم، وأنها مثلت توهج هذا السرد في مراحله المتأخرة، وأنها أكسبته الاعتراف الذي كان يفتقر إليها في نماذجه الأولية.

3- المقامة والحكي:

هذا هو المكون الثاني الذي لفت انتباه النقاد في تحليلهم لبنية المقامة، فلا بد أن تتوفر المقامة على راو يحكي أطوار بطلها، ولقد أشاروا إلى أن هذا الراوي يجب أن يكون من ورق يتخيله كاتب المقامة على نحو ما يتخيل بطلها، وهذا الراوي رغم تدخله في صناعة الأحداث فإن كتاب المقامات كانوا يصرون أن يكون رجلا

---

(1) نفسه، ج2، انظر الصفحات: 340- 390- 542.

شديد الاحترام متسما بالوقار والثقة. إنه صورة للرواة في تاريخ الثقافة العربية، كما سنرى.

ورغم أن هذا الراوي خيالي فإن النقاد كثيرا ما تدخلوا لمماهاته أو توحيده بالكاتب، فالثعالبي مثلا يوحد بين عيسى بن هشام راوي المقامات والبديع نفسه، مشيرا إلى أنه هنا يتحدث على لسان عيسى بن هشام، ولعل هذا التوحيد يكشف رغبة الناقد في كشف لعبة الكاتب على نحو ما يكشف هذا الأخير حيلة البطل.

كما أن الشريشي كثيرا ما ربط بين الحريري وراوي مقامته الحارث بن همام، وبحث عن القواسم المشتركة بين شخصيتهما.

وفضلا عن هذا الربط وضرورة وجود هذا الراوي حيث لا يمكن أن تصور المقامة إلا قصة مروية، فإن النقاد يتجاوزون هذا ليقفوا عند كيفية بناء القصة نفسها في المقامات، حيث لا بد أن تتكون قصة وتتعقد أحداثها لتؤثر في الجمهور وتستولي على عواطفهم، وتستدر شفقتهم وتثير أحاسيسهم ثم تنفرج بحل عقدة المأساة وذلك بتعرف الراوي على البطل فيتحول الغم إلى فرح، أو كما قال ابن الأثير: "مدار كل مقامة على حكاية تنتهي إلى مخلص". فالمقامة تتسم بالنمطية؛ حيث ثمة راو يشهد الأحداث، وينقلها إلى القراء أو إلى كاتب المقامات، وهناك جمهور مخدوع يعيش مأساة البطل، ويتمتع بفصاحة لسانه، وهناك الراوي الذي يكتشف أن

هذه حيلة من أجل الكدية من قبل البطل، ومن هنا فإن أحداث المقامة لا يمكن أن تكون إلا أحداثا خيالية من صنع كاتب المقامة.

4- المقامة والمتخيل:

إن اعتبار المقامة بأحداثها وأبطالها متخيلة، وأنه لا صلة لها بالواقع، كان سمة بارزة سواء في نقد المقامات أو في تجنيسها، فهناك إلحاح على عدم ربط المقامات بالواقع التاريخي الذي تدور في فضائه، فالثعالبي يشير صراحة إلى أنها أحداث خيالية، وأنها كلام من صنع البديع[1] ، وابن شرف القيرواني يشير إلى تزوير البديع لهذه الأحاديث في أواخر لياليه أو كما قال: "كان ينشئها في أواخر مجالسه، وينسبها إلى راوية رواها كان يسميه عيسى بن هشام؛ فهي مجرد أحداث خيالية أو منتحلة أو مزورة"[2] .

ولعل سمة الانتحال والتزوير والتزييف التي وسمت بها المقامات من قبل النقاد، والتي لها مدلول قدحي في الثقافة الإسلامية هي التي ستدفع الحريري أحد كتابها إلى الدعوة إلى عدم محاكمة المتخيل في المقامة من زاوية أخلاقية، وضرورة إيقافها في حدود الأدب، مثلما كان الموقف من الشعر "وأرجو أن لا أكون في هذا الهذر الذي أوردته، والمورد الذي توردته، كالباحث عن حتفه بظلفه والجادع مازن أنفه بكفه، فألحق بالأخسرين أعمالا الذين ظل سعيهم في الحياة الدنيا... على أني وإن أغمض لي الفطن

(1) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج4، ص: 294.
(2) ابن شرف القيرواني، رسائل الانتقاد، ضمن رسائل البلغاء، ص: 312.

المتغابي، ونضح عني المحب المتحابي، لا أكاد أخلص من غمر جاهل... ويندد بأنه من مناهي الشرع..."[1] .

وسيظل هذا الإلحاح على الجانب المتخيل في المقامات مواكبا للمقامات إبداعا ونقدا، فالحريري مثلا يؤكد أنه ليست أحداث المقامات فقط هي المتخيلة بل حتى أبطالها، حيث لا وجود لهم خارج الورق، أو كما قال: "عزا الهمذاني إلى أبي الفتح "الإسكندراني" نشأتها وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يعرف، ونكرة لا تتعرف"[2] .

إن التأكيد على خيالية المقامات يثير عدة أسئلة، فهل يرتد هذا التأكيد إلى الطبيعة الجنسية للمقامات أم أن هذا الإلحاح هو محاولة تهرب من الإدانة الأخلاقية وعدم حمل أحداثها على الحقيقة؟ (وهو ما كان يعاني منه السرد العربي القديم) أم أن المقامة كانت تمجيدا لقيم سلبية بطريقة ساحرة، حيث تمجد الاحتيال والنصب بالأسلوب البلاغي الخلاب، وسط أمة تؤمن بسحر الكلمة؟

إن هذا الهاجس، هاجس الإدانة الأخلاقية، كان منيخا بكلكله على أحد كتابها مما جعله يلح على غرابة القصة وعجائبها

---

(1) مقدمة الحريري: ضمن شرح الشريشي، ج1، ص: 32.

(2) انظر: ابن الخشاب، الاعتراض على ابن الحريري، طبع في آخر مقامات الحريري، المطبعة الشعبية، بيروت.

ليست هي غاية المقامة، وإنما الغاية هي الأسلوب البديع وما ينطوي عليه من قيمة أدبية مفتقدة في زمانه.

لكن رغم هذا التأكيد على الطابع الخيالي للمقامة فإنها لم تسلم من الإدانة الأخلاقية من قبل النقاد المحافظين الذين نبهوا إلى خطورتها على أخلاق اليافعين، حيث أنها وإن كانت أدبا متخيلا إلا أن المتخيل في المقامات يحاكي محتمل الوجود أو يحاكي الممكن، أو بعبارة أخرى إن المقامة من حيث الفضاء والأبطال كانت تحاكي واقعا معيشا في زمنها وأن القصص الذي يمكن تقبله هو القصص الذي تنعدم صلته بالواقع سواء كان واقعا دنيويا أو أخرويا.

5- المقامة والشخصيات:

نادرا ما توقف النقاد العرب عند الشخصيات التي ترد في الأدب خارج التعريف بها -إذا كان لها وجود تاريخي- ولهذا كان الكثير في المتغزل بهن في الشعر الجاهلي يضرب عنهن صفحا إذا لم تكن هناك روايات تعزز وجودهن التاريخي، لكن في المقامات فإن الشخصيتين الأساسيتين الراوي والبطل توقف عندهما النقاد وحاولوا تفسيرهما.

لقد اعتمد الشريشي في دراسة هاتين الشخصيتين طريقتين: أولاهما جمع الروايات والأخبار التي تناولتهما، ثانيهما التحليل اللغوي والإيحاءات الرمزية للأسماء، ومقارنة هذا بطبيعة شخصيتي البطلين.

ففي طريق الرواية ينقل الشريشي عن بعض الشراح السابقين عليه كلاما مرفوعا إلى الحريري، زعم فيه أن أبا زيد السروجي كان شحاذا بليغا ومكديا فصيحا، ورد عليهم البصرة فوقف في مسجد بني حرام يتكلم وسأل الناس شيئا، وكان بعض الولاة حاضرا والمسجد غاص بالفضلاء وأنه اجتمع عنده جماعة من الوجهاء والعلماء فحكى لهم ما شاهد، فحكوا أنهم شاهدوا مثل ذلك في أماكن أخرى...[1] .

ويضيف في رواية أخرى لتأكيد الوجود التاريخي لأبي زيد زعما آخر، وذلك أن الحريري وفد مع أهل البصرة إلى بغداد فوجد بواسط أبا زيد السروجي.

ومن مثل هذه الروايات وسواها نستنتج أن أبا زيد شخصية حقيقية، وأنه من سروج التي كانت زمن الحريري تحت سيطرة الروم، فشرد أهلها، فهام أبو زيد على وجهه بدون وطن ولا قرار، ولا يقف الشارح عند هذا في تأكيد الوجود التاريخي للبطل، بل يزعم أن أحداث المقامة الثامنة والأربعين أحداث واقعية، وأنها جرت أمام أعين الحريري في مسجد بني حرام بالبصرة.

هذا وإذا كان أبو زيد شخصية حقيقية، فمن هو الحارث بن همام؟ هل هو الحريري نفسه؟ إن الروايات تسكت عن هذا،

[1] نفسه، ج1، ص: 313.

والشارح تارة يربط بين الحريري والراوي وذلك أن كلاهما بصري وكلاهما صاحب علم ودعابة، لكن ما يورده من صفات خلقية لأبي زيد تتطابق مع الحريري تطابقا كبيرا[1].

إن هذا يدفعنا إلى القول إن الرواة لم يناقشوا شخصية الحارث بن همام اقتناعا منهم أنها شخصية خيالية.

ورغم هذا البحث التاريخي الذي قام به الشارح فإنه يبدو غير مقتنع به، وهذا ما سيدفعه إلى مقاربة الشخصيتين من زاوية أخرى، وذلك بتحليل الأسماء لغويا، واستشراف أبعادها الرمزية في التراث الثقافي العربي، وفي هذه المقاربة تأكيد على ارتباط الشخصيتين بالخيال وابتعادهما عن الواقع التاريخي.

وهكذا يتساءل الناقد أولا عن سبب اختيار الاسمين الحارث بن همام وأبي زيد دون سواهما من الأسماء، ويعلل هذا الاختيار بأنه "قصدهم لأنها أصدق الأسماء، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم في الحديث المرفوع "... تسموا بأسماء الأنبياء، وأحب الأسماء إلى الله عبد الله وأصدقها الحارث وهمام... وصدقها أنه ليس أحد إلا حارث وهو يحرث، أي يحاول الكسب، أو يهم بحاجته... أما أبو زيد فقد حكى أهل اللغة أنه كنية كبر وقال ابن الأعرابي: ويقال للشيخ الكبير أبو زيد وأبو سعيد، والسروجي في الغالب إنما يصفه بالكبر

(1) نفسه، ج1، ص: 61.

والهرم، فوقعت التسمية لغوية، وإنما عني بالحارث بن همام نفسه لأنه ممن يحرث ويعلم، ولذلك نسبه إلى البصرة، وهي بلدة الحريري، وإنما وضع أبا زيد كنية للدهر، لأنه يصفه بأشياء لا تليق إلا بالدهر..."[1].

إن هذا التحليل نصادفه لأول مرة في التراث العربي، حيث يتجاوز الناقد توثيق الشخصية للبحث في دلالتها الأدبية وأبعادها فتغدو المقامات وكأنها محاولة لرصد صروف الدهر في صورة حكايات وهذا ما كان قد فعله ابن المقفع بالضبط في حكايات كليلة ودمنة، ولعل هذا هو الذي يتشوفه الحريري وهو يربط عمله بعمل ابن المقفع.

ولن يتوقف الشارح عند هذا الاستشراف للشخصيتين بل نجده كلما أتيحت له الفرصة في ثنايا الشرح، إلا وعمد إلى مزيد من التحليل والتفسير وإضاءة الشخصيتين ولا سيما البطل، فنراه يدعم البعد الإيجابي للراوي، ويبرز التناقض والتلون في شخصية أبي زيد الذي يتنقل بين شخصيتي الزاهد الصالح الفاجر الماجن، أو كما قال "كان يتلون في أحواله فيتمسكن تارة، ويدعي أنه من ساسان، ويتعالى أخرى فينتسب إلى غسان ويبرز مرة في أحلاس الشعراء المكدين، ويظهر ثانية في ثياب فاخرة لباس الكبراء"[2].

---

(1) نفسه، ج1، ص: 37.
(2) نفسه، ج1، ص: 55.

ويحاول تفسير هذا التناقض والتلون في شخصية أبي زيد بين الزهد والفجور، والتقوى والمجون والعربدة مؤكدا أنه كان سلوكا اجتماعيا سائدا في عصر الحريري لا سيما بين الكبراء والعلماء والقضاة...[1].

ورغم هذا التحليل الدقيق والتتبع للشخصيتين في الشرح فالذي يهمنا أساسا هو التفات النقاد إلى جوانب لم تكن تلفت سواهم من نقاد الأنواع الأخرى، ويمكن أن نضيف إلى هذا توقفهم كثيرا عند الفضاء الذي تجري فيه المقامات، ومحاولة معرفة أسباب اختيار هذه الفضاءات وكيفية خدمتها لمقصدية المقامة، لكن رغم أهمية مقاربتهم للفضاء في المقامة -والذي يقتضي بحثا مفصلا- فإن أهم المكونات لفت انتباههم بعد المكونات السابقة كان لغة المقامة.

6- المقامة واللغة:

لقد لفتنا سابقا كيف أن اللغة والأسلوب كانا حاضرين بقوة لدى مبدع المقامة ونقادها بصورة مثيرة، فلقد رأينا كيف أن مقامات البديع لم تكن في نظر الحصري سوى ثورة أسلوبية في تاريخ السرد العربي، حيث استفزت اللغة الكزة التي كتب بها ابن دريد أحاديثه السردية البديع فعارضها بمقاماته ليلفت أن السرد لا يمكن أن يكتب سوى بلغة تسلب العقول وتخلب الأنظار. ورأينا

[1] نفسه، ج1، ص: 318.

أيضا كيف كان يريد أن ينسف الجاحظ أمام المعجبين بأسلوبه ليكشف أن أسلوبه وبيانه مغسول من كل بديع وجميل، وأن اللغة الجميلة هي ما يبدعه البديع وأمثاله.

إن هذه المواقف النقدية وسواها تلفت أن جمالية الأسلوب كانت حاضرة بقوة في إبداع المقامات، والحريري نفسه يصف عمله بأنه محاولة لإغاثة دولة الأدب التي كانت توشك على الانهيار. ولم تكن هذه الإغاثة إلا بالأسلوب الأخاذ، ولهذا دعا قراءه إلى عدم الالتفات إلى ما فيها من نصب واحتيال وتزجية للوقت بالالتفات إلى أدبيتها التي لم تكن سوى جمال الأسلوب.

وبالإضافة إلى هذا الالتفات فإن النقاد كثيرا ما توقفوا عند لغة المقامات فأسرفوا في نعتها بشتى النعوت، بل إن كثيرا منهم لم ير فيها شيئا خارج جمالية الأسلوب. ويكفي هنا أن نقف عند ما كتبه الثعالبي[1].

ولنا أن نتساءل عن طبيعة هذه اللغة التي اعتبرت غاية كتاب المقامات سواء من قبل النقاد أو المبدعين، ولعل فيما كتبه البديع في المقامة الجاحظية كشف لطبيعتها، فلقد تبرم البديع من شفافية نثر الجاحظ وافتقاره إلى الشاعرية "فهلموا إلى كلامه-أي الجاحظ- فهو بعيد الإشارات، قليل الاستعارات، فهل سمعتم له

---

(1) يتيمة الدهر، ج4، ص: 294. المثل السائر، ج1، ص: 39. زهر الآداب، ج1، ص: 305-306.

لفظة مصنوعة، وكلمة غير مسموعة، فهل تحب أن تسمع من الكلام ما يخفف منكبيك..."[1] .

فالأسلوب المطلوب أو الأسلوب المنتظر هو ما يتسم بالصنعة وما يجمع بين الشاعرية والنثرية، وأن الأديب الحق هو الذي يقطف في شقي البلاغة منظومها ومنثورها، وأن الجاحظ لم يغرف إلا من شق واحد.

إن لغة المقامة تستجيب لتحولات الأسلوب في الأدب العربي والذي كان يسعى إلى البحث عن نوع أدب يستجيب بطواعية لفنون البديع التي كانت تتناسل بخصوبة كبيرة في البلاغة العربية، فكانت وظيفة الرسائل التداولية وطبيعة الوزن في الشعر تعيق هذا التناسل برحابة، إلى أن جاءت المقامات لتفسح المجال أمام هذا التحسين الأسلوبي إلى أبعد مدى، حيث تغدو الغاية إلى التلاعب باللغة وتأكيد المهارة في إبداعها.

ومن هنا كان التوقف لنعت هذه اللغة ووصفها ووضع المفاتيح أمام قرائها لتفكيك طلاسمها جزءا أساسيا من مقاربتها النقدية فعُقدت فصول لأنواع البديع ضمن شروحها ليستطيع القارئ إدراك جماليتها الأسلوبية حتى أصبحنا لسنا إزاء مصنفات نقدية، وإنما مصنفات بلاغية.

---

[1] زهر الآداب، ج1، ص: 305.

وفضلا عن هذه المكونات التي وقف عندها النقاد كثيرا، هناك مكونات وسمات أخرى، أشاروا إليها في أكثر من موضع مثل الكدية والحوارية والهزل المؤدي إلى الإضحاك.

وهكذا فالأحداث في المقامة لا تُبنى بالوصف والحكي فقط، وإنما تقوم أيضا على الحوار بين بطل المقامة وراويها: "وجعل مناقلتها بين رجلين... وجعلهما يتهاديان الدر ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين"[(1)] . فتطور الأحداث في المقامة لا يقوم على السرد فقط وإنما على الحوار الذي يمتد بين البطل والجمهور، ثم بين البطل والراوية، أو بين البطل ومرافقه، والتلازم بين الراوية والبطل الذي أكد عليه النقاد كأنه نتيجة إيمانهم بترابط هذين وإشراكهما في صياغة الأحداث أو القصة وتطويرها ودفعها إلى النهاية أو المخلص كما سماه ابن الأثير.

وهناك أيضا عنصر آخر وهو قيام المقامة على الكدية، ورغم أن الثعالبي يشير إلى أن هذا المكون يغلب على المقامة، إلا أنه من خلال السياق العام نستنتج أن موضوع المقامة يجب أن يُبنى على الكدية، وأنها حين تخرج عن موضوع الكدية، نصبح إزاء جنس آخر، ولهذا نلاحظ الاضطراب الذي حدث لمقامات ابن شرف القيرواني التي رغم أن صاحبها سماها مقامات، إلا أن اللاحقين سموها رسائل الانتقاد. ولا يمكن أن نتصور المقامة في النقد العربي

---

(1) زهر الآداب، ج1، ص: 305.

القديم خارج الكدية، ذلك أن المقامة لا تستقيم أو لا يتحقق لها المخلص إلا حين يتعرف الراوي على البطل، وهذا التعرف لا يكون إلا من أجل التأكيد أن الأحداث لم تكن حقيقة وأنها كانت من أجل الكدية، ومن هنا ترتبط المقامة بمكون آخر هو الهزل، وهذا الهزل لا يتحقق إلا عند اكتشاف أن قصة المقامة وأحداثها كانت من أجل الكدية.

ومن هنا لم تكن المقامة تتصور خارج الهذر والهزل كما أشار الحريري، أو كما قال الثعالبي إنها هزل يشوق ويسحر القلوب، ولهذا كان الإضحاك غرضا أساسيا في المقامة. ومن هنا ترتبط بأدب النوادر ارتباطا وثيقا، ولعل إدراك الحريري لما تنطوي عليها من هزل وفكاهة مما يخرجها من حضن الثقافة الرصينة والجادة، هو الذي جعله يعتذر عنها في آخر مقدمة مقاماته ومما أودعها "من أباطيل اللغو، وأضاليل اللهو".

ولكن رغم هذا الاعتذار فإن النقاد أدركوا قيمة هذا الهزل من الناحية الأدبية ودعوا إلى عدم محاكمته من زاوية أخلاقية أو دينية. ومن هنا يتبين لنا كيف قارب النقد العربي المقامة من منظور مغاير لمقاربته للأنواع الأخرى، وكيف أدرك أنه إزاء نوع أدبي جديد تطور في حقل النثر العربي عموما، وجنس السرد أساسا، ولكن هذا لم يمنع أن يعانق الأجناس الأخرى مستعيرا منها جمالياتها، ومن يعود إلى النقد العربي في القرن الرابع سيكتشف أن

مفهوم الأدب المثال الذي يجمع بين جمالية الشعر وحرية النثر قد تحقق للنقاد من خلال المقامة.

البلاغة والخطاب الديني: مناظرة الباجي نموذجا

تمهيد

لقد أضحى من البديهيات ارتباط البلاغة العربية، بنوعيها الأسلوبي والحجاجي، بالنص الديني (القرآن الكريم)، سواء تعلق الأمر بفهمه وتفسيره، أو بتأويل مشكله، أو تعلق بالدفاع عنه وبيان إعجازه؛ فالاشتغال بالخطاب الديني هو اشتغال بالبلاغة، ولهذا كانت البلاغة تخترق جميع العلوم التي تهتم بالنصوص الدينية، حيث حكمت توجهات المفسرين والأصوليين، وعلماء التأويل من متكلمين ومتصوفة، ولعلنا لن نكون مبالغين إذا زعمنا أن البلاغة كانت علم الخطاب الديني في التراث العربي بامتياز، ولهذا

كان البلاغيون كثيرا ما يعتبرون علمهم أشرف العلوم لأنه علم خدمة كتاب الله[1] .

1- البلاغة الحجاجية والقرآن:

صحيح أن البلاغة العربية بما في ذلك تلك التي اهتمت بتفسير القرآن وبيان إعجازه كانت في منحاها العام بلاغة أسلوبية تهتم بالمجاز والتراكيب المخصوصة، لكن السمة الحجاجية لكثير من سور القرآن الكريم وآياته فرضت على المفسرين وعلماء الكلام الوقوف عند الحجاج القرآني كما هو في كثير من التفاسير، كتفسير الكشاف للزمخشري وتفسير الفخر الرازي، حيث بينا القوة الحجاجية والاستدلالية للقرآن الكريم، وأشارا إلى أن موقفه موقف حجاجي.

أضف إلى هذا أن الاختلاف في تفسير القرآن الكريم واستخلاص الأحكام منه كان موضوعا حجاجيا، ولهذا أصبحت دراسة طرق الاستدلال والاحتجاج للأحكام والتفسيرات، والتأويلات، وتوجيه الآيات موضوعا مطروحا في كتب أصول الفقه والدين وعلم الكلام. ولقد تعزز هذا الاختلاف بالصراعات الدينية والمذهبية والمعرفية، مما جعل من الحقل الثقافي والديني الإسلامي حقلا حجاجيا بامتياز، لكن رغم أن الحجاج أصبح ممارسة ثقافية شائعة، حيث غدا في الفضاءات العامة والطرقات شيئا مألوفا كما

---

(1) ـ الصناعتين للعسكري، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص: 9. وكذلك مقدمة دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، ص: 5 - 6.

يشير الجاحظ [1] ، كما اخترق جميع الأجناس الأدبية والخطابات الفكرية بما في ذلك الشعر والسرد[2] . لكن هذا لم يدفع البلاغة العربية القديمة لتهتم بالحجاج بصورة مباشرة[3] . فتنظر له وتقنن لقواعده فتشكل منه نظرية في البلاغة له منهجه وأدواتها على نحو ما فعل أرسطو، أو على نحو ما جاء عندهم متداخلا مع حقول أخرى[4] .

لكن هذا لم يمنع من نشوء كتابات حجاجية متنوعة سواء على المستوى الفكري أو الأدبي، أخذت أشكالا متعددة، لعل أبرزها جنس المناظرة بأنواعه المختلفة، دينية وسياسية وفكرية، وخيالية وواقعية؛ وشعرية ونثرية[5] .

---

(1) - الحاجري ـ طه ـ الجاحظ: حياته وآثاره، دار المعارف، ط2، 1969، ص 162، وكذلك باشا العيادي، فن المناظرة في الأدب العربي ـ دراسة أسلوبية تداولية ـ كنوز المعرفة، 2014، ص 117.

(2) - هناك العديد من الدراسات حول الحجاج في الشعر والسرد، وانظر مثلا سامية الدريردي، الحجاج في الشعر العربي. ومحمد مشبال، السرد والحجاج.

(3) - دراسات في موضوع الحجاج في البلاغة العربية القديمة منها عبد الله صولة: البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة (أو الحجاج) ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته: دراسة نظرية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحدبث: أربد الأردن 2010، ج الأول.

(4) - انظر مثلا:

-الباجي (أبو بكر): المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق عبد المجيد تركي.

-ابن حزم: الإحكام في أصول الأحكام ، تحقيق محمود عثمان، دار الحديث، 1988.

(5) ـ لمزيد من التفصيل حول المناظرات في التراث العربي، راجع: مصطفى أحمد أمين: المناظرات في الأدب العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، 1984. وباشا العبادي: فن المناظرة في الأدب العربي، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، 2014.

2- المناظرة والحجاج الديني:

لقد كثر التناظر الديني في التراث الإسلامي منذ وقت مبكر، ولنا في القرآن الكريم في محاججته لأهل الكتاب والمشركين خير دليل، واستخدمت كلمة الحجاج ومشتقاتها في القرآن الكريم أكثر من مرة. ثم إن الصراع حول السلطة . وإن اتخذ طابعا عسكريا في كثير من الأحيان . إلا أنه كان صراعا بلاغيا يعتمد المحاججة، ولقد انبثق عن هذا مساجلات فكرية حول من له الحق في الخلافة وإدارة شؤون المسلمين، وتعزز هذا التحاجج في التراث العربي بروافد ثقافية ودينية، مما جعل الحقل الثقافي والاجتماعي العربي فضاء للاختلاف والصراع، صراع بين الإسلام والأديان الأخرى، صراع بين الثقافة الإسلامية العربية، والثقافات الوافدة فارسية ويونانية، صراع شعوب، بين العرب وغيرهم من الشعوب التي دخلت في الإسلام، وصراع بين المذاهب الإسلامية.

لقد تباينت أشكال الصراع والاختلاف بين صراع عنيف قوامه الهجاء والمساجلات الاتهامية، وصراع كان يبحث عن كيفية تدبير الاختلاف والسمو به إلى أبعاد فكرية، وإعطاءه طابعا حجاجيا صرفا، بكل ما يعنيه الحجاج من الدفاع عن الرأي، وتبادل الحوار والوصول إلى الإقناع بعيدا عن كل أشكال التعسف والعنف.

لقد شكلت كتابات الجاحظ في عمومها، والتوحيدي لاسيما في المقابسات، وأبي حاتم الرازي، وأبي بكر الباجي نماذج لحجاج ديني وفكري يبتعد كثيرا عن العنف القسري يتوخى تدبير الاختلاف من منطلقات حجاجية صرفة.

وكان التناظر في سياقاته المختلفة السبيل الأمثل لتدبير الخلاف وتحويله إلى محاورات فكرية غايتها الإقناع، ولعل أهم هذه المناظرات هي المناظرات الدينية، لما تحمله من أهمية في الدفاع عن الهوية التي كانت تتعرض لتحديات كبيرة على المستوى العقدي والفكري وحتى الأدبي، بينما كان التناظر في السياقات الأخرى نوعا من التمرين على التناظر وتكوين العقل النقدي، وترويض المناظرين للدفاع عن الدين[1] .

ولم تكن السلطة السياسية بعيدة عن هذا الحقل التناظري فانتشر التناظر في بلاطات الخلفاء والوزراء ولاسيما مناظرات الخصوم الدينيين والمذهبيين والفكريين، بل إن جل المناظرات حتى التي جرت خارج البلاطات كانت وراءها السلطة السياسية، كمناظرة الجاحظ للنصارى، ومناظرة الباجي للراهب الفرنسي

---

(1) - عبد الله البهلول: الحجاج الجدلي: خصائصه الفنية وتشكلاته الأجناسية، 2013، قرطاج للنشر والتوزيع، ص:208.

ومناظرة الباقلاني للمسيحيين وسواها، ومناظرة أبي حاتم الرازي لأبي بكر الرازي في الإلحاد[1] .

3- المناظرات الدينية والدفاع عن الهوية:

إن أول ما تعكسه هذه المناظرات في كثرتها وتنوعها أننا إزاء واقع مثير وخطير وذلك بجسارة الآخر على الدين الإسلامي، وقدرته على زعزعة المسلم في عقيدته، فردّ الجاحظ على النصارى في جزء منه هو محاججة للمسلمين الذين يؤمنون بأن النصارى أقرب إلى المسلمين من غيرهم. كما أن الحرب التي شنّت على الزنادقة في تاريخ الإسلام تكشف أننا أمام ظاهرة كانت تشكل خطورة على الناشئة، وأن أفكارهم كانت تمتلك كثيرا من الجاذبية لقوة تأثيرها[2] ، ولم يكن الأندلس هنا يختلف عن المشرق ولاسيما بعد ضعف القوة العسكرية الإسلامية، مما جعل المسيحيين واليهود يتجرؤون على الإسلام والقرآن الكريم فيؤلف ابن النغريلة وغيره رسالة في الطعن في القرآن الكريم، ويتجرأ كثير من الرهبان إلى دعوة ملوك المغرب والأندلس إلى الدخول في المسيحية.

ولعل هذه الخطورة على الهوية هي التي تفسر لنا كثرة الردود سواء في المشرق أو الأندلس، وهي أكبر من أن تحصى (الجاحظ، الباقلاني (أبو بكر)، الجعفري، أبو حاتم الرازي، ابن حزم، أبو بكر

(1) - انظر عيون المناظرات لأبي علي السكوني.
(2) ـ انظر عيون المناظرات للسكوني.

الباجي، الخزرجي، أبو بكر بن العربي، القاضي عياض، أبو البقاء...وغيرهم).

إن أول ما تعكسه هذه الردود هو وعي المفكرين أو المحاججين المسلمين أن المعركة يجب أن تكون حجاجية قوامها مقارعة الحجة بالحجة، يقول ابن حزم مثلا :"ولا غيظ أغيظ على الكفار والمبطلين من هتك أقوالهم بالحجة الصادعة، وقد تهزم العساكر الكبار، والحجة الصحيحة تغلب أبدا فهي أدل على الحق، وأنصر للدين من السلاح الشاكي والأعداد الجمة"[1].

ولهذا نجد المناظر الإسلامي يحرص أن يوفر للحجاج الديني كل شروطه، سواء بتمكين الخصم من عرض أدلته بكثير من رحابة الصدر، فرغم أن وجهة نظر الآخر لا نتعرف إليها إلا من خلال المناظر الإسلامي، وهذا يدفعنا إلى التساؤل على مدى واقعية المناظر الآخر؟ وهل هو واقعي أم افتراضي، وحتى في حالة الوجود الواقعي مدى مصداقية المناظر الإسلامي وأمانته في عرض وجهة نظر الآخر وأطروحته، أو على الأقل عدم إخضاعها للتأطير والتوجيه؟ لن نفصل الحديث في هذا الموضوع، لكن كشف مدى

---

[1] ـ ابن حزم، رسائل ابن حزم، الجزء الثالث، الرد على ابن النغريلة، ص: 127.

مصداقية نظر المناظر الإسلامي تحيل على هجوم ابن قتيبة على الجاحظ لتزيينه كلام النصارى والدعوة إليه[1].

ورغم ما قد يثيره هذا من إشكال حول سلامة الرواية عن الآخر، أو تعرض حججه للتوجيه، فإن المناظر الإسلامي كان حريصا أن يبين أنه صادق في نقل آراء الخصم لكي لا تكون له حجة في الاعتراض، يقول الجاحظ مثلا:" لقد جعلنا في جواباتهم وقدمنا لمسائلهم، بما لا يكونوا ليبلغوه لأنفسهم، ليكون الدليل تاما، والجواب جامعا وليعلم من قرأ هذا الكتاب، وتدبر هذا الجواب، أنا لم نغنم عجزهم، ولم ننتهز غِرتهم وأن الإدلال بالحجة والثقة بالفلج والنصرة، هو الذي دعانا إلى أن نخبر عنهم بما ليس عندهم، وألا يوردوا فيما يستقبلون على ضعفائنا ومن قصر نظره منا شيئا إلا والجواب قد سلف، وألسنتهم قد مثلت به، وسنسألهم ونجيب عنهم، ونستقصي لهم في إجاباتهم، كما سألنا لهم أنفسنا، واستقصينا في مسائلهم"[2].

ولن يكون وعي المناظرين الإسلاميين لأهل الكتاب والملحدين بعيدا عن هذه القناعة الجاحظية، فثمة وعي بضرورة إعطاء الخصم الحق في عرض أطروحته، ولو من خلال المناظر الإسلامي، فلقد احتفظت المناظرات الإسلامية بآراء الخصوم حتى ولو كانوا

(1) - ابن قتيبة: تأويل مختلف الحديث، صححه وضبطه محمد زهري البخار، دار الجل بيروت، 1991، ص: 59.

(2) ـ الجاحظ: الرسائل، تحقيق عبد السلام هارون، 350/3.

ملاحدة قساة على الإسلام، فأبو حاتم الرازي يشير إلى أمانته في عرض آراء أبي بكر الرازي في إلحاد النبوة، وأن التصرف في أقوالهم لم يتعد حذف المكرر منها، كما أن أبا بكر الباجي نفسه يفسح المجال لخصمه ليعرض رأيه، بل يستعين بالمصادر المسيحية التي يعرفها ليزيدها تفصيلا وشرحا.

إن هذا يكشف لنا أن المستهدف من المناظرات الدينية ليس هو المناظر الذي يوجه إليه الخطاب، وإنما هو مخاطب ضمني هو المتلقي الإسلامي العادي الذي كان يخشى عليه من بلبلة أفكاره وتشكيكه في عقيدته، لاسيما وأن الخطاب المناوئ كان يمكن أن تعزز قوته الحجاجية عوامل وسياقات خارجية عديدة وقوية، فرد الجاحظ على النصارى كان موجها إلى المخاطب المسلم من فئة العامة الذي يبدو أنه كان تستهويه الخطابات الوافدة، حيث إن مقدمة أدب الكاتب لابن قتيبة تكشف عن استلاب فكري في الواقع الثقافي العربي، وقد اشتد الأمر في العصور اللاحقة مع ضعف الدولة الإسلامية، فلقد استغل الرازي الصراعات الطائفية والإثنية والدينية في القرن الرابع الهجري ليهاجم الأديان والنبوة ويؤكد على أنها سبب الصراعات والحروب.

ولم يكن الأمر في الأندلس أفضل من هذا فلقد تجرأ النصارى مع سقوط قرطبة في القرن الخامس الهجري على تشكيك المسلمين في عقيدتهم، وشن غزو روحي لعامتهم، فتجرأ الرهبان على

دعوة ملوك الطوائف في الأندلس للدخول في المسيحية لإنقاذ أنفسهم وملكهم، ولقد استشعر مفكر كأبي بكر الباجي خطورة هذا فألف الرسالة موضوع بحثنا، وقضى أواخر أيام حياته حاثّا ملوك الطوائف على توحيد الكلمة واستشعار الخطر المحدق بالإسلام والمسلمين في الأندلس.

ومن هنا يمكن أن نزعم أن المناظرات الدينية والردود على أصحاب الملل والنحل لم يكن هدفها تفنيد أطروحات الآخر وتقويض حججه فقط، وإنما كان الهدف الأساس هو تحصين الذات أو الهوية العربية الإسلامية. وكان الآخر المخاطب جسرا لمخاطبة الأنا والدفاع عن هويتها، ولنا في رسالة الجاحظ في الرد على النصارى، ومناظرة السيرافي لمتى بن يونس القنائي، ورد الباجي على الراهب الفرنسي خير دليل على هذا.

4- أبو بكر الباجي ومناظرته لراهب فرنسي:

تطرح هذه المناظرة/ الرسالة عدة إشكالات مع الرسالة التي ترد عليها، منها ما يتعلق بتوثيقهما، ومنها ما يتعلق بجنسها هل هي رسالة أم مناظرة؟ ومنها ما يتعلق باستراتجيتها الحجاجية.

أما التوثيق فرغم أن الرسالتين لم تردا إلا في مصدر واحد وهو عيون المناظرات للسكوني، إلا أن محقق الرسالتين رجح

انتماءهما إلى صاحبيهما[1] ، فرد الباجي ليس غريبا على منهجه في الكتابة والقضايا التي كانت تشغلها، فلقد كان مناظرا صلبا ناظر أكثر من واحد؛ منهم ابن حزم الأندلسي[2] ، كما ألف كتاب " المنهاج في ترتيب الحجاج"، كما أن رسالة الراهب هي شرح للأطروحة المسيحية كما كانت متداولة في علم الكلام المسيحي في القرون الوسطى.

ومهما يكن الأمر في الافتراضات التوثيقية حول الرسالتين، فإنهما تقدمان صورة للتناظر في الأندلس في هذا القرن، وتكشفان عن وجود تهديد للهوية الإسلامية وفتنة مسلمي الأندلس، يعزز هذا حال المسلمين وضعف جيشهم، وتحول الخلافة الأموية إلى دويلات طائفية، وتقوي أمل المسيحيين في استعادة الأندلس وكسر شوكة المسلمين، وضرورة التمهيد لهذا بهدمهم روحيا، فكتبت المطاعن على القرآن الكريم، وكتب هذا الراهب بكثير من الجرأة مرارا يدعو أحد ملوك المسلمين للدخول في المسيحية[3] .

تحاول المناظرة/ الرسالة سواء في رسالة الراهب أو رسالة الباجي أن تقدم الأطروحة المسيحية في عموميتها وفي جزئياتها، من

---

[1] -انظر قضايا ثقافية من تاريخ الغرب الإسلامي، للدكتور عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، 1988، ص: 241.

[2]- انظر عبد المجيد تركي، مناظرات في أصول الشريعة الإسلامية بين ابن حزم والباجي، ترجمة عبدا لصبور شاهين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

[3]- وردت هذه الرسالة في: عبد المجيد تركي، قضايا ثقافية في تاريخ الغرب الإسلامي، "نصوص ودراسات"، ص: 26 وما بعدها، وكذلك فوزي سعد عيسى، رسائل ومقامات أندلسية، ص: 227 وما بعدها، منشأة المعارف الإسكندرية.

خلال تصورها لذاتها وتصورها للأديان الأخرى، ولاسيما الدين الإسلامي مستندة في ذلك إلى حجج يغلب عليها نمط حجج السلطة حسب تصورها . وكيف أن الدين المسيحي هو الدين الحق، وأن المسيح ابن الله الذي حدث فيه الاتحاد بين الناسوت واللاهوت بعيد طول فترة ضلل فيها إبليس أبناء آدم . لإنقاذ البشر من حبائله، وأنه قد شبه على بني إسماعيل في أمر النبوة، فأرادهم إبليس اللعين معه في الجحيم، وأن السبيل إلى معرفة الحق ليس هو النظر العقلي (علم الكلام) وإنما هداية الله، الذي يقذف علمه فيمن شاء ويمنعه عمن يريد[1] .

تداري الرسالة ضعفها الحجاجي بالإحالة . بشواهد تاريخية ليست موضع اتفاق . وبناء واستغلال الباتوس بالتمجيد والإغواء واستغلال الحجاج العاطفي القائم على التخويف من مثل قوله:" لما انتهى إلينا . أيها الأمير العزيز ! . أمرك الرفيع في الدنيا وبصيرتك في تبين أحوالها المتغيرة، رأينا أن نراسلك، وندعوك لتؤثر المسلك الزائل الفاني"[2] ، أو من مثل قوله:" واعتبر . أيها الملك الشريف . ولا تؤثر شيئا على نجاة نفسك يوم الحكم والجزاء، فإنا مخلصون في خدمة أمورك، ومسارعون إلى تفديتك بنفوسنا...بما يدين به إخواننا في هذا القطر من الدعاء، وبذل الصدقات الزاكية عنك

---

(1) ـ نفسه، ص 27، رسائل ومقامات أندلسية، ص: 221.
(2) ـ نفسه، ص 26-27، رسائل ومقامات أندلسية، ص: 221.

وما منهم أحد رآك ولا شاهدك وإنما يتبرع بذلك رغبة في أن يهديك الله إلى مرضاته"[1] .

أما الحجج التي توردها الرسالة فلا تختلف كثيرا عما كان يردده رهبان المسيحية في العصور الوسطى: حول الاتحاد، وألوهية المسيح، وقهره لإبليس، وزيف الدين الإسلامي ونقص الأديان السابقة، وتعرضها للتزييف وعجزها عن قهر إبليس، رغم تكرار الرسالات والأنبياء، وهي تكشف عن قصور حجاجي واضح، تهاوى أمام المحاججين الإسلاميين من أمثال الجاحظ وأبي بكر الباقلاني، وأبي البقاء الجعفري، والفخر صاحب نهاية العقول في تفسيره الكبير، وغيرهم.

ولقد كان الضعف الحجاجي (في رسالة الراهب والأطروحة المسيحية)، منطلق الباجي في محاججة الراهب، ذلك أن ضعف الحجج يكشف عن ضعف في العلم لدى الراهب، وضعف العلم في دياره، مما جعله يعتقد أنه يمكن أن يمرر مثل هذا الخطاب المموه على مسلمي الأندلس رغم هذه الحجة التي يسوقها الباجي في تفسير الضعف الحجاجي في أطروحة الراهب، فإن هذا لا يمنعنا من افتراضات أخرى: هل رسالة الراهب حقيقية أم أنها صيغت من قبل أحد المسلمين، على طريقة الجاحظ والتوحيدي في افتراض أطروحة الخصم؟ فالمصادر المسيحية لا تشير إليها، لكن الكثير من

(1) ـ نفسه، رسائل ومقامات أندلسية، ص: 222.

المستشرقين اجتهدوا في تحديد هوية الراهب الفرنسي[1] . كما افترضوا صدقية الرسالة أو على الأقل هي من صياغة أحد المسلمين المرتدين، وأعادوا الضعف الفكري والحجاجي في الرسالة إلى عدم معرفة أوربا القرن الحادي عشر بروح الإسلام[2] . كما أنه من الصعب افتراض حوار ديني في القرون الوسطى بين الديانتين الإسلامية والمسيحية، حيث لم تكن الرغبة لدى الطرفين في فهم بعضها البعض، بل كان كل واحد منهما يريد إلغاء الآخر، لأنه كان يرى فيه خطرا على هويته، وفتنة لقومه. ولهذا فلا نستبعد تصرف المترجم في رسالة الراهب، وتوجيهها حجاجيا، وفق منظور المحاجج الإسلامي حتى يسهل تفنيدها، لاسيما أنه كان أمام ركام من الجدال الديني المسيحي والإسلامي.

أضف إلى هذا أن المحاجج المسيحي لم يكن يهم كثيرا أبا بكر الباجي، فلقد كان مجرد معبر لتحصين المتلقي المسلم، الذي كان يتعرض لهجوم تبشيري، أو غزو روحي، هذا المتلقي لم يكن قادرا على تفكيك الآليات الحجاجية للخصوم. ويبدو أن الراهب بدوره كان يعي هذا الضعف الحجاجي في أطروحته، وعدم قدرته على الصمود أمام آلية حجاجية قوية كانت تبلورت في الحقل الديني الإسلامي. ولهذا يصوغ حجة تعفيه من المحاورة الحجاجية، والبحث عن حجج ذات مصداقية في مؤازرة أطروحته: "وملك الله تعالى. أجل

---

(1) ـ عبد المجيد تركي، ص: 12- 13.
(2) ـ نفسه، ص: 15.

وأعظم من أن يدركه فهم الإنسان، أو يصل إليه بعلم الكلام؟ إلا أن من آيات الله القادر على كل شيء أن يشرح صدور الآدميين ويدخل روح العلم في قلوبهم ليتمكن الإيمان من نفوسهم"[1].

5- الاستراتيجية الحجاجية للباجي:

لا ندري هل الصدفة هي التي كانت وراء هذا الرد حيث تذكر الروايات أن الرجل كان في بلاط المقتدر بالله ملك سرقسطة حين وردت الرسالة، أم كان الباجي الذي كان معنيا شأن غريمه ابن حزم بالجدل الديني في الأندلس، كان أكثر تأهيلا لهذه المحاججة، كما تعكس هذه الرسالة ونتاجه الفكري الآخر.

منذ البداية ندرك أننا أمام محاجج يمتلك أدوات الحجاج نظريا وممارسة، فهو يصر على إخراج المناظرة من مجال الجدل الديني إلى الحجاج، استنادا إلى عدم قدرة الراهب على استيعاب البرهنة والجدل، وثانيا لاستمالة الراهب ورفقا به، لكن رغم هذا الوعي فإننا إزاء رد حجاجي محكم، فالاستهلال بالعدول عن البرهان والجدل إلى الحجاج يكشف أن الباجي، رغم أنه يدعو صاحبه إلى المفاوضة الحجاجية كما يسميها بكل ما تعنيه من التعبير عن الرأي والدفاع عنه، فهذا لا يعني أن الأطروحة الإسلامية ليست أطروحة يقينية مجال إثباتها هو الاستدلال والبرهان، وأن سوقها إلى ميدان

---

(1) ـ نفسه، ص: 26، فوزي سعيد عيسى، رسائل ومقامات أندلسية، ص: 221.

الحجاج فقط مراعاة لمستوى الراهب غير القادر على استخدام البرهان.

يكشف الاستهلال أننا إزاء نص حجاجي يبنى وفق استراتيجية حجاجية دقيقة؛ فتتم بناء صورة المخاطَب (الباتوس) وفق عناصر محددة، فيتم تصنيفه منذ البداية في طبقة العامة الذين يجب أن يعالجوا بالأقوال الإقناعية والتخييلية، لضعف عقولهم في إدراك البرهنة والاستدلال، وللباجي شاهد أو حجة على عامية الراهب، وهو تجويز المجال وقبول المتناقض، فمن له حد أدنى من الإدراك للمنطق لا يمكن أن يجوز المحال ويقبل المتناقض.

ولكن رغم هذا العنف الخفي . الذي يمارسه الباجي على الراهب قصد زعزعة ثقته بنفسه، وزعزعة أو تنبيه المتلقي العام في أقوال الراهب، فإن الراهب سيظل على طول الرسالة حريصا على استمالة المخاطب استمالة عاطفية، فيؤكد على حرصه في إنقاذه، ويرفع من شأنه أخلاقيا واجتماعيا، ولكنه يقرعه علميا.

وهنا نجد بناء الإيتوس على جانبين؛ جانب الراهب وجانب أبي بكر الباجي. فالراهب يتسم بصفات إيجابية (حب الخير . المكانة الاجتماعية) وصفات سلبية (قلة العلم). وحب الراهب للخير يغري المناظر الإسلامي بمناظرته قصد هدايته من الضلال، ولكن المكانة الاجتماعية ستقف حاجزا، لأنه ليس من الممكن أن يقبل أن يصبح فردا عاديا إذا اهتدى، وهنا سنلاحظ كيف يقلب الباجي حجج

الراهب، اعتمادا على إحدى مقدماته (دعوناك لتؤثر الملك الدائم على الملك الزائل الفاني)[1] ، وهي الحجة التي حاجج بها الراهب ملك سرقسطة، ومن جهة أخرى يركز المحاجج الإسلامي على علم الراهب الضعيف ليسلبه حق هداية الآخرين أو دعوتهم إلى أي دين، حيث يعرض هذا العلم على المنطق العقلي والشواهد التاريخية، فيتهاوى فيكشف عن جهل وسوء تقدير، وينتقل ليدعو الراهب إلى عدم الاغترار بالمكانة الاجتماعية، حتى يهتدي . لأن أمر الدنيا . حسب الباجي" وشأنها أنفر وأنزر من أن يغتر بها ذو عقل أو يسكن إلى غرورها ذو لب، وإنما هي دار اختبار واعتبار وليس بدار جزاء ولا قرار..."[2] .

ويظل الباجي على طول الرسالة يعالج أمر الباتوس تارة بالاستمالة العاطفية وتارة بالزجر، ولكنه زجر مشفوع بالتبرير بقلة علم الراهب، وعدم قدرته على تمييز الأشياء عقليا.

أما على مستوى الإيتوس المحاجج، فرغم أن الرسالة لا تكشف شيئا واضحا ومباشرا ولكن التأمل وجمع الجزئيات المتفرقة في الرسالة تكشف لنا أن المناظرة تقدم صورة مثالية للباجي، حيث يستعمل فضائل المناظر المثالي(العلم، الأخلاق، القيم النبيلة)، فمن حيث العلم يبرز الباجي مستوعبا لمنهج الوصول إلى الحقيقة

---

(1) ـ عبد المجيد تركي، ص: 25.
(2) ـ نفسه، ص: 31.

وإيصالها، كما تبدو في القرون الوسطى، وهو المنطق بأجزائه الخمسة (البرهان، الجدل، الخطابة...) فعدوله إلى الخطابة والحجاج بدل الاستدلال والبرهان أملاه المقام ومراعاة حال المخاطب، كما يكشف عن اطلاع واسع على اللاهوت المسيحي أكثر من الراهب نفسه.

ثم إن أسلوب الحوار والمجاملات ينم عن دماثة خلق، وصبر على الأذى، فرغم ما اتسم به كلام الراهب من وقاحة وتجاوز في حق المقدسات الإسلامية إلا أن الباجي لم يستفز بل حافظ على هدوء المناظر الواثق بحججه." فقصدنا الرفق والتأنيس لك؛ وكان ذلك أفضل من ترجى عودته، وتنتظر إنابته؛ فإنما يستعمل الإغلاظ لمن تيقن عناده وتبين إصراره.. وإنا لنربأ بمثلك ونرفع قدرك عما استفتحت به.. ولوددنا . أن الله . بفضله . ييسر لك المجيء إلينا . والمثول بين أيدينا...ورجونا أن يكون ذلك مما ينور قلبك ويستولي على نفسك..."[1] وغير هذا من عبارات التودد.

وتظل المناظرة في جميع مراحلها تبتعد عن كافة أشكال القسر والتعنيف، وحتى السخرية الواردة في بعض العبارات تنطلق من التعاطف مع الراهب لكي لا يتجرأ على الكذب على الله عز وجل.

---

(1) ـ رسائل ومقامات أندلسية، ص: 125.

بعد الانتهاء من بناء صورة الذات المناظِرة والمناظَرة، والتركيز على الاستمالة العاطفية تنتقل المناظرة لمواجهة الحجج التي يثني عليها الراهب، والتي ستكون جسرا لمناقشة اللاهوت المسيحي في عمومه. وهنا سنلاحظ أن حجاج أبي بكر الباجي يستثمر الحجاج الأرسطي مستعينا أحيانا بالاستدلالات الجدلية، فتبدأ المناظرة بتقويض الدعوى الأساس وهي ألوهية المسيح، وذلك انطلاقا من مقدمة كبرى حول ماهية الله ويجد الباجي في عقيدة التوحيد الإسلامية حول صفات الله التي تفرد الله في صفاته، الصورة اليقينية لله عز وجل ثم يقيس عليه صورة الله كما يقدمه الراهب والمسيحية مثلا في المسيح عليه الصلاة والسلام، فيسفر القياس عن إبطال لألوهية المسيح، فإذا كان مثلا الله قديما فإن المسيح محدث (صفات الحدوث)، وإذا كان الله أزليا فالمسيح زائل، وإذا كان الله عز وجل قادرا فإن المسيح عاجز، وإذا كان الله عز وجل عالما بالغيب، فإن المسيح جاهل بالغيب، وهذه صفات المخلوق المحدث وليست صفات الله، فينتهي الحجاج إلى أن المسيح إنسان، ثم يستدعي القرآن ليكشف المناظر أن القرآن هو الذي يقدم الصورة الحقة لله ولمستلزمات الألوهية، فيما تقدم المسيحية إلها محدثا عاجزا فانيا، جاهلا، في صورة المخلوق. وهذا ينتج عنه نتيجة كبرى لا دين إلا دين الإسلام." وإن لنربأ بمثلك ونرفع قدرك عما استفتحت به كتابك من أن عيسى . ص . ابن الله تعالى . بل هو بشر مخلوق، وعبد مربوب لا يعدو من دلائل الحدوث من الحركة

والسكون والزوال والانتقال، والتغيير من حال إلى حال وأكل الطعام والموت الذي كتب على جميع الأنام، مما لا يصح على إله قديم، ولا يمكن عند ذي رأي سليم؛ ولو جوزنا كونه مع هذه الصفات والأحوال المحدثات، إلاها قديما لنفينا أن يكون العالم أو شيء مما فيه محدثا مخلوقا، لأنه ليس في شيء مما ذكرناه من البشر والعالم وما فيه من الحيوان والجماد من دلائل الحدوث غير ما في عيسى (ص)"[1].

بعد نقض الأطروحة العامة عن طريق القياس المضمر ينتقل إلى دحض الأطروحة في تمثلاتها الجزئية، فالمسيحية تبني أطروحتها في ألوهية المسيح عليه الصلاة والسلام انطلاقا من مجموعة من الدلائل أو الآيات، مثل الوجود بدون أب، وإحياء الموتى، وإشفاء المرضى، وهذا ليس من صفات البشر في عمومهم لهذا يستدعي الباجي النوع الثاني من الحجاج أو الحجة المثال (الاستقراء). هل فعلا لا يوجد من تمثلت فيه مثل هذه الصفات من البشر أو مثلها، فيستدعي المرسلين وآياتهم، فآدم عليه الصلاة والسلام خلق بدون أب ولا أم، فمن أحق بالألوهية آدم أم المسيح؟ وإبراهيم عليه الصلاة والسلام ألقي في النار ولم يحترق! وموسى عليه الصلاة والسلام انشق له البحر! ومحمد (ص) انشق له القمر!. فهذه الآيات

(1) ـ رسائل ومقامات أندلسية، ص: 226.

شيء مألوف في صفات المرسلين، فعيسى . ص . له أسلاف وأشباه ولواحق، وهذا يترتب عنه أن المسيح رسول من الرسل.

إذا كان عيسى عليه الصلاة والسلام رسول في سلسلة من الرسل، ولا يزيد عليهم في شيء، فيجب الإيمان برسالته ودينه، كما يجب الإيمان بالرسالات السماوية الأخرى، وهنا تنفتح المناظرة على منحى حجاجي، فهذا التهافت في كلام الراهب وأسلافه من رهبان المسيحية يكشف عن التحريف والتزييف الذي لحق بالمسيحية (الإنجيل) كما لحق الديانات السابقة عليها فوجب تصحيح الاضطراب، ومعالجة التزييف وعودة الحقيقة الإلهية " إن الله تعالى . للطفه وحكمته وعطفه، ونعمته بعث محمدا . فختم به الرسالة وأكمل به النبوة وجعله آخر المرسلين، وبعثه إلى جميع العالمين، ففضله لهذه الدرجات الرفيعة... بعثه على حين فترة من الرسل ودروس من السبل، وجهل بالشرائع وبعد عن معرفة الأديان والمذاهب، وقد دخل جميعها التبديل والتغيير... واختلفت النصارى بعده على فرق كلها قد ضلت عن السبيل المستقيم والمنهج القويم، وأظهرت من الجهالات ما تحيله العقول."[1] .

لقد تعرضت الأديان السماوية جميعها إلى التحريف والتزييف وطعن بعضها في بعض، والإسلام وحده الذي سلم فليس هناك سوى كتاب واحد لا يختلف فيه اثنان، وهنا ينتقل الباجي

---

(1) ـ فوزي سعيد عيسى، ص: 237، عبد المجيد تركي، ص: 26.

لمعالجة التحريف في المسيحية والمحاججة في تناقضاتها، فينتقل من مقدمات كبرى إلى أن ما يأتي من عند الله عز وجل لا سبيل إلى كشف التناقض أو الاستحالة والتهافت فيه. وما قد يكشف فيه هذا لا يمكن أن يكون إلا من صنع الإنسان وتزييفاته. هنا يستدعي الباجي مجموعة من تناقضات واضطرابات المسيحية، أولها: الاختلاف والتناقض بين الأناجيل الأربعة:" لا تكاد هذه الروايات تتفق في شيء، والإيمان بها عندكم واجب . على اختلافها . لأن الإنجيل كتابكم وأصل شرعكم ! فكيف يصح لكم الإيمان بما يختلف ولا يتفق، ويتباين ولا يتعاضد، وكتابنا المحفوظ يحفظه الصغير والكبير، لا يمكن الزيادة فيه ولا النقصان؟"[1] .

إن التناقض بين الأناجيل واضح لا يحتاج إلى دليل، وهذا التناقض يمتد إلى التصورات، فالمسيحية مثلا، تزعم أن الله قدير ثم تورد عددا من الأخبار التي تدل على عجزه، فقد بذل دمه في نقض ما شرعه إبليس وغيره، وتبلغ الغرابة فتزعم أن إبليس اللعين عرض لعيسى . الإله بزعمهم . ورقى به إلى أعلى جبل وأراه زهرة الدنيا وقال له: إن عبدتني ملكتك جميع هذا !... أليس الإله الخالق لإبليس والقادر على هلاكه... فكيف يخاف من هذه صفاته بعضا من خلقه أن يفتنه؟ !

---

(1) ـ نفسه، ص: 236.

هكذا يستدعي الباجي عددا من صور التناقض في الأطروحة المسيحية في تفرعاتها المختلفة ينتهي به الأمر أننا أمام مجموعات من التلفيقات التي لا يمكن أن تصمد أمام أي شكل من النظر الحجاجي ناهيك عن الاستدلال والبرهان، لكن الراهب نظرا لضعفه العلمي يصدق هذا ويؤمن به، ويبدي المناظر رغبته وأمله في أن يهتدي الراهب بعد أن قامت الحجة عليه، وأنه لا سبيل له إلى دحضها لقوة مقدماتها، وأنه لا مجال له إلى الاحتماء وراء ذلك الكلام العام الذي لا يفهم معناه والذي ردده في مقدمة رسالته " في أن ملكوت الله تعالى ! أجل وأعظم من أن يدركه فهم الإنسان أو يصل إليه بعلم الكلام"[1] .

ذلك أن الراهب لو كان يدرك معنى ملكوت الله لما اتخذ لله شريكا في ملكه، أما ملكوت رب العالمين فهو المتفرد به . تعالى . ولا ينبغي أن يشركه فيه طائع ولا عاص ولا بر ولا فاجر !وإن أردت بذلك أن يكون من أطاعك في ملك الله تعالى فذلك حال من عصاه، وحال أهل الدنيا والآخرة، لا يخرج أحد عن ملكه ! ولكنها ألفاظ تستعملها[2] .

يحاصر الباجي مناظره على جميع المستويات سواء في حججه الصناعية أو حجاجه بالشواهد التاريخية . حجج السلطة . مثل زعم

(1) ـ نفسه، عبد المجيد تركي، ص: 26.
(2) ـ رسائل ومقامات أندلسية، ص: 229.

المسيحية بحدوث الاتحاد بين اللاهوت والناسوت. اتكاءً على وجود شواهد تاريخية على هذا منها أن الأنبياء السابقين على المسيح أخبروا بهذا. ينفي الباجي وجود هذه الشواهد في الكتب الدينية سواء في التوراة أو القرآن الكريم أو غيرها، وهذا لا تذكره إلا المصادر المسيحية، وهذه لا يمكن أن تكون حجة بعد أن ثبت تحريفها.

بعد هذا التقويض للأطروحة المسيحية في أصولها وفروعها حجاجيا وفقا لاستراتجية حجاجية قائمة على التفنيد والاعتراض، منطلقا من البداية من الحجاج القائم على القياس المضمر والقياس بالمثال، واعتماد نفس المنهج في إثبات تحريف الإنجيل، وتقويض حجج السلطة والصناعية التي اعتمدتها المسيحية ينقلب الحجاج إلى الإثبات، فنفس الحجج التي أدت إلى تقويض وتفنيد الأطروحة المسيحية، تقلب لتثبت الأطروحة الإسلامية حول مفهوم الله (المتفرد)، والرسول بمعجزاته، وملكوت الله، وكتاب الله وحقيقته، وتسلسل الرسل، ومفهوم الإنسان وطبيعة إبليس، والغيب، والقضاء والقدر.

فالعلم الحق كما يثبت حجاجيا ومنطقيا هو ما يقدمه القرآن الكريم، لأنه لا يأتيه الباطل من بين يديه، ولا سبيل إلى الطعن فيه حجاجيا فضلا عن الطعن فيه برهانيا، فلا سبيل إلى النجاة إلا بالإيمان بالإسلام " لوددنا أن تصير إلينا فنبلغ الغرض

من تعليمك ونتمكن من تفهيمك، ونبين لك من تحقيق الكلام وتحريره وتفصيله وتوجيهه وترتيب الأدلة ومقتضاها، وإحكام البراهين ومنتهاها ما يزيل كل سخيفة من نفسك... فتعاين الحق جليا واضحا والدين قويا لائحا"[1].

إن الاستراتيجية الحجاجية للمناظرة قامت أساسا على دحض ونقض دعوى المسيحية أو مزاعم الراهب ثم بناء الأطروحة الإسلامية، فدحض الدعوى وتفنيدها ينتج عن فراغ، وهذا الفراغ يجب ملؤه بالنقيض (المتماسك) حجاجيا وبرهانيا، ولن يكون هذا النقيض المتماسك إلا القرآن الكريم، فما جاء في المسيحية متهافت (تجويز المحال، قبول المتناقض، اضطراب الروايات والتصورات) جاء في القرآن الكريم متماسكا ومنسجما وواضحا.

ولهذا كانت آيات القرآن ليست " حجة على " وإنما تجل لما يثبته الحجاج وإجلاء للاضطراب، ورفع للبس وحل للتناقض، فالقرآن نتيجة لما تصل إليه الحجج.

6- الأسلوب الحجاجي للمناظرة:

لم يقتصر الوعي بالطبيعة الحجاجية لهذه المناظرة على مستوى البناء الحجاجي واستراتيجيته، وإنما تجلى في الصياغة الأسلوبية، التي لم تأخذ طابع الرسالة/ الرد فتتسم بالإخبار، وإنما أخذت أسلوب المحاورة حيث المخاطب يظل حاضرا كضمير خطاب،

(1) ـ عبد المجيد التركي، ص: 26.

ولهذا كانت لغة المناظرة تتراوح بين الصيغة الإنشائية واللغة التقريرية أو الإخبارية.

7 ـ اللغة الإنشائية:

أ ـ الاستفهام:

يستخدم الاستفهام في المناظرة على نطاق واسع وبصورة متتالية، ولا يقصد به هنا الاستفهام بمعناه الحقيقي - نظرا لغياب التناظر المجلسي - وإنما انطلاقا من وظائفه المجازية مثل التعجيز والإنكار والتعجب، مستهدفا تقويض افتراضات الخصم وإثبات عدم منطقيتها، ومفارقتها للتفكير السليم، فيمتزج الاستفهام بالسخرية والاستهزاء من الخصم بإثبات جهله بالبديهيات، من مثل قوله: فهل لمن جوز هذا على ربه وأخبر به عنه مسكة أو بقيت بينه وبين التمسك بالحقائق والديانة نسبة؟ أليس الإله الخالق لإبليس، والقادر على هلاكه متى شاء؟ والمالك للأرض والسماوات، وما بينهما دون شريك ولا تمييز، فكيف يخاف من هذا صفته بعض خلقه أن يفتنه؟ أو كيف تحمل إبليس الأرض أو تضله السماء وهو يخاطب ربه ويدعوه إلى عبادته؟ ويعِدُ أن يُثيبه، ويملكه زينة الحياة الدنيا وهي ملكه، ومن خلقه، وكيف يخاف فتنته ويستجير منه بالصيام؟[1]

---

[1] ـ رسائل ومقامات أندلسية، ص 228.

ويطرد هذا النوع من الاستفهام على طول المناظرة في شكل فقرات، مركزا على التعجيز وبيان التهافت عن طريق الإنكار والتعجب من ترديد المتناقضات ليفضي إلى لغة إخبارية تقديرية تخرج فيها الجمل الخبرية على مقتضى الظاهر، حيث ينتقل بالمنكر والمشكك إلى حالة خالي الذهن، فيبدو الراهب وكأنه ينكر البديهيات ويثبت مستحيل الوجود، فتغدو الأطروحة الإسلامية في تصورها العقدي للإله، والرسول، وصراع الإنسان مع إبليس بديهية تحل كل التناقض الموجود في الخطاب المسيحي، وجوابا على ما غمض فيه واضطرب في هذه الفقرات الاستفهامية، وفي هذه الفقرات الإخبارية التي تعقب الاستفهام نجد المحاجج يطنب ويسهب ويكرِّر، وذلك من أجل ترسيخ حقائقه، ويغلب على جمل الإخبار أسلوب التحسين الصوتي، فتغدو الفقرات قائمة على التوازي الصوتي.

ب ـ أسلوب الشرط:

يستخدم أسلوب الشرط بصورة لافتة، ولا سيما الشرط بـ"إذا"، ومعلوم أن "إذا" تستعمل لما تيقن وجوده[1] ورجح " فإذا كان ربنا قديما... فمن وجدت فيه دلائل الحدوث لا يكون إلا مخلوقا "[2] ، ويستخدم أيضا الشرط بـ"أما" وهي أيضا لا تخفى قوتها

(1) ـ الجني الداني في حروف المعاني، الحسن بن القاسم المرادي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق، 1983، ص: 367.
(2) ـ عبد المجيد تركي، ص: 32.

الحجاجية لأنها تدخل على الماضي المثبت أو الجملة الاسمية، كما أن جوابها أيضا يكون مثبتا من مثل قوله:" أما من نظر في شيء من أبواب العلم... فعلامات الحدوث أوضح ودلائلها أصح..."[1] .

أداة الشرط الثالثة التي استخدمت أيضا بكثرة هي "لو" وتقوم بمنع امتناع لامتناع، من مثل قوله: لو جاز أن يقال إن عيسى . عليه السلام . هو الخالق لما ظهر ذلك على يديه والمنفرد بفعله لجاز أن نقول إن آدم وإبراهيم وموسى ومحمدا وسائر الأنبياء عليهم السلام انفردوا بخلق ما ظهر من ذلك في أيديهم، وأنها جميعها من خلقهم".[2] .

وهذا التكرار والتكثيف في استخدام الصيغ التلازمية، والربط بين المقدمات والنتائج تكشف أن النص خضع لوعي حجاجي مقصود، وأن المخاطب يفترض فيه وعيا أو معرفة بالأساليب البلاغية العربية.

ج ـ أسلوب التفضيل:

استخدمت صيغ التفضيل بكثرة في النص وذلك من أجل تفخيم النتائج وتقوية الحجج أولا، وثانيا من أجل منح الأسلوب

---

(1) ـ نفسه، ص: 33.

(2) ـ نفسه، ص: 34.

صفة التوازي الصوتي؛ من مثل قوله: علامات الحدوث أوضح، ودلائلها أصح وما جاء به أبين وأظهر وأعظم[1].

د ـ أسلوب التوازي:

لعل هذا الأسلوب جاء أساسا ليؤكد حضور جنس الرسالة في المناظرة، فوعي الباجي بأنه يكتب رسالة جعله يستحضر مقومات الرسالة البنائية والشكلية، ولهذا كتبت بلغة قوامها السجع، وإن كان لا يتسم بالتكلف، واستثمرت الفقرات التي كان يسهم فيها من أجل تأكيد الأطروحة الإسلامية، فحين كان يفند كان يستخدم الأساليب الإنشائية (الاستفهام، النهي، الأمر، والنفي والشرط).

أو بمعنى أدق يستخدم لغة ممزوجة بالانفعال وشيء من العنف، ولكن حين كان يثبت كان يقدم أسلوبا يتسم بالهدوء والخبرية والتقريرية، فيكثر التوازي الصوتي بين الجمل عن طريق السجع والترصيع والجناس والطباق، لقد كان الباجي يتلاعب بعواطف قارئه ويتحكم فيها بالصيغ الأسلوبية المختلفة، فلقد أخذ بتلابيبه وصار يقدم له ما يريد ويمرر خطابه كيف يشاء.

خاتمة:

أقول أخيرا إن صاحب " المنهاج في ترتيب الحجاج" بنى مناظرته انطلاقا من استراتيجية حجاجية تبتعد عن الرد الانفعالي وتتوخى تقديم دعم للإنسان المسلم في مواجهة التبشير المسيحي

(1) ـ عبد المجيد تركي، ص 33.

الذي كان يشكل خطرا على الوجود الإسلامي في القرن الخامس الهجري وما بعده في الأندلس، فأراد تحصين المسلمين بأنماط مختلفة من الحجج المقنعة التي لا يمكن تفنيدها، مثل القياس المضمر والحجة المثال، وانطلاقا من مقدمات ارتقى بها علم الكلام الإسلامي ولاسيما الاعتزالي إلى مستوى الحقائق والوقائع، وأن الافتراضات حين كان يتم توظيفها كانت تتعزز بعناصر أخرى تقويها، فأثبت تهافت المسيحية في تصور الإله، حيث جعلته محدثا، عاجزا فانيا، جاهلا مفتقرا، وأنها ابتذلت صورة الله، بينما الديانة الإسلامية تقدمه في الصورة الحقة، القديم، القادر، العالم الأزلي، الباقي الغني.

قراءة النقد العربي القديم عند عبد الحكيم راضي

1- السياق العام لمشروع الناقد

يمكن أن نسم جهود الدكتور عبد الحكيم راضي في قراءة التراث النقدي والبلاغي بأنها جهود ترسم أسسا منهجية لقراءة هذا التراث؛ فهو لا ينصرف إلى قراءة القضايا البلاغية والنقدية قبل أن يعرض سوء الفهم الذي تعرضت له من قِبل الباحثين المعاصرين، والغموض الذي اكتنف استشكالها من قِبل القدماء. ومرد هذه المزالق التي تُوقعنا فيها قراءة المعاصرين والقدماء على السواء هي أخطاء منهجية واضحة، وهذه الأخطاء تختلف حسب العلماء والدارسين؛ فلقد كان للقدماء من نقاد وبلاغيين وسواهم سياقهم التاريخي المعقد، وكانت لهم لغتهم الواصفة لمشكلات

الأدب عامة والشعر خاصة، وليس بالضرورة أنهم امتلكوا وعيا مشابها لوعينا بالنسبة للخطاب البلاغي والنقدي الواصف، من حيث تدقيق المصطلحات، وتحديد خلفياتها الفكرية. لقد كان الحقل الثقافي العربي متشابها في مناحيه المختلفة، وكانت العلوم متداخلة في ما بينها منهجا وقضايا، وكانت المشكلات العلمية نقدية كانت، أو بلاغية أو كلامية، أو نحوية، أو حتى فلسفية، شِرْكة بين العلوم.

إن الباحث المعاصر يجب أن يضع في اعتباره هذه الخطوة الأولى، فهو لا يواجه أرضا معبّدة، وإنما يواجه أرضا حَزْنا. ونصوص القضية الواحدة ليست متطابقة وإنما تلتبس بسياقها الخاص، فما قد تعنيه العبارة أو المصطلح في هذا السياق ليس بالضرورة أن يكون نفسه في سياق آخر، ولهذا فكثير من المصطلحات حملت معاني متعددة، قد تنحصر في دلالة بسيطة ترادف المعنى اللغوي، وقد تمتد لتأخذ معنى أرحب يرقى إلى مدلول المصطلح الذي يستند إلى تصور نظري عميق لقضية من قضايا الشعرية العربية. فتناثر النصوص وتعددها واختلافها إلى حدود التناقض تقتضي أن أية دراسة تتناول التراث النقدي والبلاغي يجب أن تكون دراسة استقرائية[1] .

---

(1) يمكن أن نقدم شاهدا على هذا بدراسات عبد الحكيم راضي، أُنظر مثلا النصوص المختلفة في كتابه "نظرية اللغة في النقد العربي".

أضف إلى هذا أن هناك مشكلة منهجية تتمثل في البحث في التصورات النظرية التي حكمت النقاد والبلاغيين العرب؛ فالنقد العربي يبدو في ظاهره أنه نقد تغلب عليه المقاربة التطبيقية. وأنه نقد ينطلق من البيت/الشاهد، أكثر مما ينطلق من الشاهد/النص. وقد نتجت عن هذا الإجراء تعليقات متناثرة من الصعب البحث في تصوراتها النظرية أو خلفياتها الفكرية، وهذا ربما دفع إلى الاعتقاد بغياب نظرية نقدية في التراث العربي. ولقد كان هذا – في ما أعتقد- هو الدافع للدكتور عبد الحكيم راضي إلى البحث في التصورات النظرية للنقد العربي القديم؛ حيث كشف من خلال مساره البحثي العديد من القضايا والنصوص التي توضح طبيعة لغة الشعر وتمايزها عن لغة الكلام العادي أو لغة النثر أو اللغة المعيار، وأوضح كيف أن هذه اللغة قوامها الاستخدام الخاص للغة، مما يجعلها تتميز في مستويات عدة عن اللغة العادية التي تخضع لقواعد النحاة القياسية[1] .

هذا الوعي بطبيعة اللغة الشعرية من قبل النقاد والبلاغيين ستكون له انعكاسات في تصوراتهم النظرية والتطبيقية للغة الشعر، وبالتالي لقضايا الشعرية ومشكلاتها، ولهذا فإن أية قراءة لقضايا النقد والبلاغة يجب أن تضع في اعتبارها هذه التصورات باعتبارها خلفية لنظرية تحكم الكثير من نقاشات وتوجهات النقاد

(1) لقد عالج الدكتور راضي هذه القضية بتفصيل في دراسة "نظرية اللغة في النقد العربي".

والبلاغيين، وإلا ظل الباحثون يناقشون الفروع – وربما بسوء فهم- بعيدا عن الأصول، ولعل غياب هذا الوعي المنهجي بطبيعة الشعرية العربية القديمة هو الذي طبع معالجة جل المحدثين لإحدى القضايا الجوهرية في النقد العربي القديم وهي قضية اللفظ والمعنى.

2- قضية اللفظ والمعنى في مشروع الناقد

من هذه المنطلقات المنهجية النظرية، والتي يمكن أن نزعم أنها تحكم المنهج النقدي لعبد الحكيم راضي في كل أبحاثه التراثية، ينتقل ليعالج قضية اللفظ والمعنى، هذه القضية التي ظلت على مدى عقود موضوع الدرس النقدي العربي عند الباحثين وأساتذة الجامعات، وربما كانت في البداية إشكالا نقديا، ولكنها تحولت مع مرور الأيام إلى قضية تصنيف للنقاد بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، ومن يقف موقفا وسطا، ولا أظن أن قضية في مثل عمقها وتعقد إشكالاتها، كان من الممكن أن يتم[1] اختزالها في معالجة سطحية تصور النقاد وكأنهم يتنازعون في من ينتصر للفظ أو المعنى أو كأنهم يتساجلون حول شاعر أو قبيلة.

يعي الدكتور عبد الحكيم راضي هذا التسطيح وسوء الفهم الذي حدث لقضية اللفظ والمعنى من قبل الباحثين المعاصرين وكثير من القدماء، فيستعيد النقاش فيها انطلاقا من محورين

(1) أنظر مثلا، بدوي طبانة: البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب، وأحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني وبلاغته.

أساسيين: أولهما: تبيان قصور نظر المعاصرين وسوء فهمهم للقضية. وذلك لتغييبهم الأساس النظري النقدي الذي انطلقت منه القضية، والذي يتمثل في وعي القدماء بشعرية الشعر. فلقد كان هذا إشكالا جوهريا يطرحونه في مقدمات كتبهم النقدية، وفي سياق نقاشاتهم حول الشعر وماهيته وطبيعته. وما الذي يجعله جيدا، ومن هو المؤهَّل لكشف هذه الشعرية أو الجودة أو المجال الشعري[1] .

يذهب الباحث مستندا إلى ركام من النصوص والشواهد القديمة إلى أن النقاد والبلاغيين والنحاة وسواهم ممن اهتموا بالشعر آمنوا إيمانا راسخا أن الذي يمنح الشعر صفة الشعر، ويرقى به إلى مصاف الجمال الشعري، هو الاستخدام الخاص للغة، أو الاستخدام الجمالي. ومن هنا فلا يمكن أن تعالج هذه القضية بمعزل عن هذا الوعي، ولكن لماذا لم يعبر النقاد القدماء عن هذا الوعي بوضوح؟ فنصوصهم إذا فهمت في الظاهر دلت على أن مدار الاهتمام أو الشعرية هو اللفظ، وأحيانا أخرى هو المعنى أو المضمون، ونصوص النقاد التي تكشف هذا لا تعد ولا تحصى، ويكفي أن نعود إلى النص المؤسس للقضية وهو نص الحيوان المشهور: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق... وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة

---

(1) أنظر الجاحظ، الحيوان ج3/ ص: 131-133، نقد الشعر، ص: 16-19، عيار الشعر، ص: 20-22.

المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1] .وتذهب العديد من نصوص عبد القاهر الجرجاني إلى ازدراء اللفظ والإعلاء من قيمة المعنى.

لقد كان المنهج المتبع في معالجة القضية منذ المرحوم طه أحمد إبراهيم أن تفحص القضية فحصا ظاهريا، وأن يفهم من مصطلح اللفظ، اللفظ المفرد، ومن المعنى الغرض الذي تدل عليه الألفاظ، وعندما وجدوا ناقدا ينتصر مرة للفظ، وأخرى ينتصر للمعنى ذهبوا إلى تصنيفهم بين الموقفين، أو من يقفون موقفا وسطا. ولم يكلفوا أنفسهم إلا في ما ندر أن يقارنوا وأن يتأملوا في كل هذا التناقض، والذي يقع فيه الناقد الواحد وربما في نفس المؤلَّف أو المصدر، مثلما كان من الشيخ عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز. ألم يكن هذا جديرا بإثارة النقاش حول هذا الكم الهائل من التناقض في كلام الجاحظ الذي يعلي من قيمة اللفظ، ثم يعود مرة أخرى ليؤكد قيمة المعنى؟ وفي كلام الجرجاني الذي يعلي من قيمة المعنى ثم يعود لينتصر للفظ؟

وبعد تعميق الإشكال في هذا التناقض نصل إلى نتيجة تقديرها: هل كان القدماء يطلقون الكلام على عواهنه؟ أم لم يكونوا يبالون بكل هذا التناقض والاختلاف في مواقفهم النقدية؟

(1) الحيوان، ج3/ ص: 131-133.

وهذا أمر من الصعب أن يُتّهم به النقاد القدماء الذين رأينا كيف كشفوا وعيا عميقا بمفهوم الشعرية وطبيعتها، فالتأمل في نص الجاحظ يكشف عن مدى العمق في تصوره لطبيعة الشعر، ومن يعرف الشعر العربي لا يمكن أن يقول أكثر مما قال.

ومن هنا يغدو السؤال: أين يقع الإشكال المحير؟ والذي ضلل الباحثين المعاصرين، وهنا نصل إلى إحدى القضايا الشائكة في دراسة التراث عموما والتراث النقدي والبلاغي[1] على وجه الخصوص، وهي الخلط في استخدام المصطلحات مما يؤدي إلى اضطراب المفاهيم. فالمصطلح الواحد قد يُقصد به أكثر من دلالة، وهذا ما يمكن أن ندرجه ضمن إشكالات الخطاب النقدي الواصف، فهذا الخطاب بدلا من أن يتّكئ على التدقيق والتمحيص اتكأ كثيرا على لغة المجاز، والاستعارة، والمماثلة، الأمر الذي يربك الباحث في النقد العربي، فضلا عن أن الناقد القديم كان يخاطب متلقيا يفهم لغته ومصطلحاته، ومن هذا المنطلق يجب التدقيق في معنى المصطلحات أولا ودراستها من خلال سياقاتها المختلفة، وهنا نصل إلى إحدى الخطوات الأساسية في منهج عبد الحكيم راضي، إنها استقراء النصوص واستقراء السياقات المختلفة.

(1) جدير بالذكر أن الباحث السوري أمجد الطرابلسي كان قد نبّه طلابه منذ السبعينيات إلى ضرورة بحث المصطلحات النقدية، وقد صدرت مؤلفات في هذا الصدد مثل مصطلحات نقدية في البيان والتبيين للشاهد البوشيخي، والمصطلح النقدي في نقد الشعر لإدريس الناقوري.

بعد رحلة طويلة في استقراء مصطلحي اللفظ والمعنى من خلال المصادر النقدية، نلاحظ أن ظاهرة الخلط الاصطلاحي تبدو بوضوح في معالجة القدماء لمصطلحي اللفظ والمعنى، فبحث مصطلح اللفظ مثلا في التراث العربي، يكشف أن التراث النقدي عموما إذا فُهم في ظاهره كان جل نقاده وبلاغييه منحازين للفظ انطلاقا من نص الجاحظ المعروف، ولكن الباحثين بدلا من أن يستعيدوا نص الجاحظ ليتأملوه ويقارنوه بنصوص الشيخ عبد القاهر، سموا هذا الانحياز وذهبوا يبحثون في أسبابه ومبرراته، فأعادوها إلى أسباب دينية ترتبط بقضية الإعجاز القرآني، وإلى أسباب شعوبية فخصّوا اللفظ بالعرب والمعنى بالأعاجم، فمن انحاز للفظ انحاز للعرب، ومن عاداهم انحاز للمعنى[1] .

إن السؤال الذي كان يجب أن يُطرح حسب عبد الحكيم راضي هو ما اللفظ وما المقصود به، هل اللفظ المفرد المكون من أصوات وصدى أحرف؟ وهل الشعر هو اختيار الألفاظ المفردة وتكوينها في تعبيرات دالة؟ وهل هذا هو الذي يتحدث عنه النص المؤسِّس، أم أنه يتحدث عن شيء آخر؟ إن الجاحظ يتحدث عن أشياء عديدة مثل إقامة الوزن وجودة السبك وحسن التصوير والصيغ والنسيج. إن كلام الجاحظ يكشف بوضوح أنه لا يقصد

(1) ظاهرة الخلط في التراث العربي والنقدي، ص: 9.

الألفاظ المفردة وإنما يقصد الصياغة والتعبير أو بلغة العصر إنه يتحدث عن الشعرية في امتداداتها المختلفة.

إن مصطلح اللفظ يحمل أكثر من معنى؛ فقد يدل على اللفظ بمعناه البسيط ولكن حين يرقى إلى الاصطلاح النقدي فإنه يغدو دالا على الصياغة والتصوير، فالذي كان مدار اهتمام النقاد حين يقابل المعنى باللفظ، هو اللفظ الذي يعني الاستخدام الخاص للغة (الشعرية).

ولم يقتصر الخلط على اللفظ فقط، بل امتد إلى المعنى وربما كان المعنى أشد خلطا والتباسا، ولاسيما عند الشيخ عبد القاهر الذي "كان يتحدث عن أكثر من لفظ، وأكثر من معنى، بحيث يبدو من تسطيح الأمور كل ما مر بنا من حديث عن توحيده بين اللفظ والمعنى أو تسويته بينهما من حيث القيمة، فكل حديث من هذا القبيل يفتقر قبل كل شيء إلى تحديد المراد بالمعنى والمراد باللفظ في كل سياق على حدة"[1].

إن المراد باللفظ، من خلال استقراء نصوص عبد القاهر، يلتقي مع مفاهيم الجاحظ حول اللفظ الذي سيصبح مرادفا للصياغة والتصوير[2]. أما المعنى فيمكن أن نلاحظ فيه مستويين:

---

(1) ظاهرة الخلط، ص: 26.

(2) لقد عالج عبد القاهر قضية التصوير الشعري في كتاب أسرار البلاغة، واعتبرها من أسرار البلاغة.

المستوى الأول هو الذي يمكن أن نسميه أصل المعنى أو الغرض الشعري، وهذا يمكن أن تقوم به صور مختلفة، ولكنه لا يقوم بنفسه بحال من الأحوال. إننا هنا في النقد العربي نستعيد فكرة المادة والصورة في الفلسفة الأولى[1] ، فكما أن الهيولى لا تنفرد عن الصورة فكذلك المعنى لا ينفرد عن صورة ما يقع فيها[2] .

من هنا ينتقل الباحث إلى سؤال آخر وهو ما المعنى في البلاغة العربية عموما وفي بلاغة عبد القاهر خصوصا؟ في سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة يعود الباحث إلى استقراء النصوص مستعيدا سياقاتها المختلفة، ليكشف أن الشيخ كثيرا ما استعمل المعنى بدلالات متعددة ومختلفة، فهناك المعنى، ومعنى المعنى، وهناك المعنى الثاني، وأن معنى المعنى أو المعنى الثاني يفهم من طريق المعقول دون اللفظ، وهذا المعنى هو الذي تختلف عليه الصور، وبعبارة أخرى يمكن أن يصاغ صياغات متعددة، ويصور صورا مختلفة[3] .

ويقابل هذا المعنى الذي تكشفه الصياغة، أو المعنى الذي يلتبس باللفظ، والذي لا يمكن فصله عن اللفظ، إنه المعنى الشعري الذي يقابل معنى المعنى أو الغرض. إن المعنى بهذين المفهومين قد كان النقد العربي القديم يعيهما وعيا عميقا، وإن

---

(1) ظاهرة الخلط، ص:27.
(2) نفسه، ص: 28.
(3) نفسه، ص: 30-31.

كانت تعبيرات النقاد لا تسعف في كثير من الأحيان كَشْف هذا الوعي[1] إن لم تكن تسهم في التباسه، ومن هنا فإن النقد العربي كان يتحدث عن أكثر من لفظ وأكثر من معنى.

إذا كان الجاحظ قد كشف أن اللفظ الذي عليه مدار الشعرية هو اللفظ بمعنى الصياغة والتصوير والتغيير، فما المعنى الذي كان عليه مدار البلاغة والنقد وموضع المزية والقيمة؟ وما المعنى الذي لا يمكن أن يتفاضل فيه الشعراء؟ أو بعبارة أخرى ما المعنى الذي كان يُعلي من قيمته عبد القاهر، وما المعنى الذي كان يغفله؟ ومن جهة أخرى ما اللفظ الذي يحتفل به الشيخ، وما اللفظ الذي أزرى به؟

إن هذا المعنى هو المعنى الشعري أو المعنى الأدبي، وهذا المعنى يفترق عن المعنى الاجتماعي أو الغرض الذي هو بمثابة المادة التي يشتغل عليها الشعراء ويصوغون منه معانيهم الأدبية. أما المعنى الشعري فهو المعنى الذي تولده القصيدة ولا يمكن أن يشترك فيه الشعراء، ولقد عبر عنه الشيخ أحيانا باللفظ وأحيانا بالمعنى، ويرتبط بمجموعة من الصفات والخصوصيات الفردية كما يرتبط بالندرة، والاعتماد على الروية والتفكير والموهبة الخاصة، وله تجليات عديدة مثل: التشبيه النادر أو الاستعارة البعيدة، أو

[1] نفسه، ص: 49.

الكناية الجميلة، والجناس اللافت وسوى هذا مما يتعلق بالخواص الفنية للعبارة الشعرية[1] .

أما المعنى الثاني أو المعنى الاجتماعي، فهو إرث ثقافي مشترك بين المجموعة البشرية، وهذا النوع من المعاني لا دخل للشعر في جوهره وذاته، وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه، والكشف أو ضده[2] ، ومن هذه المعاني الإيجابية الشجاعة والكرم وسواهما.

وهكذا يجد الدكتور عبد الحكيم راضي توجيها لإحدى القضايا النقدية التي أسالت كثيرا من المداد وبدت أحيانا عديمة القيمة حين لم يحسُن فهم الاصطلاحات النقدية، فبدا النقاد العرب كأنهم سطحيون ينتصرون للفظ على المعنى، أو بدوا كأنهم لا يعرفون ماهية الشعر الحقيقية حين وقفوا عند المعنى، وساهمت كثير من التصورات النقدية- مثل تعريف الشعر عند قدامة- حين نقف عند التعريف ولا نمتد في قراءة الكتاب، ومساواة ابن طباطبا بين الشعر والنثر، وفي سوء الفهم هذا.

ورغم أننا لا نريد أن ندخل مع الدكتور عبد الحكيم راضي في مناوشات نقدية لوجاهة وجهة نظره، وقدرته على الإقناع بتصوره للقضية، فإنه وجب التنبيه إلى أنه من الصعب أن نجمع

---

(1) نفسه، ص: 124.
(2) نفسه، ص: 204- أسرار البلاغة، ص: 265.

الجاحظ بعبد القاهر بدون تحفظ، ذلك أن الجاحظ كان ينطلق في تقديمه لتصوراته النقدية ومعاييره الجمالية من شعرية محددة هي الشعرية الجاهلية، وهذه الشعرية هي شعرية شفهية لها خصوصيتها، لعل أولها أن المعنى ليس مجالا للإبداع، وإنما الشأن فيها للإيقاع المؤثر، ولهذا ركز الجاحظ على الوزن وتخير الألفاظ وجودة السبك، لأن التلقي الجمالي كان تلقيا سمعيا.

أما عبد القاهر فرغم أنه يبدو أحيانا لا يزال مشدودا للشعرية الشفهية، فإن من يتأمل كتابيه الأسرار والدلائل سيكتشف أنه شديد الميل لشعرية تستند إلى التفكير العميق، والقدرة على التركيب في التصوير والمعنى. إنه يميل إلى شعرية تجد سندا في التفكير العقلي أكثر من ميله إلى شعرية تعتمد على حاسة السمع أو جمالية الإيقاع. لهذا فعندما كان يقرأ الجاحظ فإنه في الحقيقة كان يوجه الجاحظ إلى وجهة نظره.

ولهذا نعتقد أن قراءة النقد العربي القديم يجب دائما أن تضع في اعتبارها النصوص الشعرية التي كانت مدار النقد فيها أكثر من التصورات النظرية، فلقد كان هناك جدل بين التصور النقدي والإبداع الشعري المختار، ولعل هذا النص للشيخ يكشف أنه لا يمكن أن يطابق شعرية شفهية: "قد فرغنا الآن من الكلام على جنس المزية، وأنها من حيّز المعاني دون الألفاظ، وأنها ليست لك حيث

تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتعمل رويتك، وتراجع عقلك، وتستنجد في الجملة فهمَك"[1].

إن الشعرية التي كان ينتصر لها عبد القاهر هي شعرية التفكير العقلي الذي يتأثر بالمناخ الفكري السائد، شعرية لا تتكئ على تضمين المقولات الفكرية والفلسفية في الشعر، وإنما تجعل الشعر أو التصوير الشعري نوعا من التفكير، ولعل هذا ما يكشفه الشيخ بوضوح في فصول من أسرار البلاغة في معالجته للتخييل والتعليل والاحتجاج في التصوير الشعري.

---

(1) دلائل الإعجاز، ص: 394-395، أيضا، ص: 257.

دراسة الإيقاع الشعري عند سيد البحراوي

1- مقدمات عامة حول مشروع الناقد

يكشف سيد البحراوي في دراساته النقدية[1] التي تناولت النص الشعري عن طموح كبير في بناء منهج نقدي علمي يتجاوز الأزمة التي عاشها ويعيشها النقد العربي الحديث، وهي الأزمة التي تتمثل من جهة في غلبة النقد الشكلاني الذي يقف عند تشخيص مجموعة من الظواهر الأسلوبية والبلاغية في

(1) نُشير على سبيل المثال إلى الأبحاث التالية:
- موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، القاهرة، 1985.
- الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، 1996.
- في البحث عن لؤلؤة المستحيل- دراسة لقصيدة أمل دنقل، مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد، بيروت، 1998.

النصوص دون تخطي ذلك إلى البحث عن دلالتها، وتتمثل من جهة ثانية في النقد الذي يتوقف عند المضامين النفسية والاجتماعية ويغفل أن الأدب تشكيل جمالي في المقام الأول.

انطلاقا من هذه الأزمة يسعى الباحث إلى صياغة منهج يتصف بالعلمية، وذلك بتملك أدوات إجرائية دقيقة تتكئ على نظرية ذات أبعاد فلسفية وإيديولوجية واضحة مما يمكن المنهج من تحقيق غايته.

ومن هنا كانت البداية هي ضرورة تحديد المفاهيم بمعرفة الأدب، ووظيفته، وكيف أنه انعكاس لعلاقات الواقع الاجتماعي بهدف تغييرها، ولكن هذا الانعكاس ليس آليا، وليس انعكاسا يتشابه مع الانعكاس الذي يحدد ماهية البنى الثقافية بصفة عامة، وإنما هو انعكاس يتم عبر تشكيل جمالي باللغة، يترادف مع تعريف ممكن للنص الأدبي كنظام إشاري مركب جدلي دال[1].

إن البحث في الأدب يجب أن يكون محدد الأهداف، فإذا كان هدف الأدب هو تحقيق التغيير، فإن المعيار في الحكم عليه هو في مدى قدراته على تحقيق هذا التغيير، وحين يعجز الأدب عن تحقيق ذلك، فإن البحث الأدبي يجب أن يعكف على درس معوِّقات منع الأدب من تحقيق غايته، والتي قد ترتد إلى طبيعة الرؤية عند

---

(1) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص: 16.

المؤلف أو إلى طبيعة الصراع الاجتماعي الذي يعكسه النص الأدبي جماليا. ورغم هذا المنحى الإيديولوجي الواضح في منهج سيد البحراوي، فإن الملاحظة الأساس التي يمكن أن تستوقف الباحث في المنجز النقدي للناقد هو القدرة على صياغة منهج نقدي من داخل الأدب، كأدب متميز عن سواه، أو من داخل النص الشعري -في حالتنا هذه- باعتباره شعرا، وذلك بالانطلاق أولا وأخيرا في صياغة مفاهيم المنهج وأدواته الإجرائية من الشعري كتشكيل جمالي، ثم الانتقال إلى البحث في دلالة هذا التشكيل وكيف يكشف رؤية المؤلف والعلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع كعلاقات متصارعة في النص.

إن دراسة التشكيل الجمالي والمتمثل في مجموعة من الأنظمة المشكلة للنص باعتباره تشكيلا لغويا، رغم ضرورة دراستها في ذاتها، وفي علاقتها فيما بينها، وفي علاقتها مع الأنظمة الخارجية عن النص، إلا أن هذه الضرورة يجب أن تقود إلى دراسة الدلالة العامة للنصوص، الكاشفة للعلاقات الجدلية في الواقع الاجتماعي وصيرورة حركة التاريخ وعدم التوقف عند دراسة الأنظمة في ذاتها[1] .

إن الكثير من الاصطلاحات التي يستخدمها الباحث قد تبدو مألوفة في حقل النقد الأدبي، ولكن الكثير منها كثيرا ما أسيء

---

(1) نفسه، ص: 20.

فهمه، ومن ذلك مصطلح أو مفهوم التشكيل الجمالي أو الأدب تشكيل لغوي، فكثيرا ما فُسِّر هذا المفهوم على أنه تلك التقنيات الفنية التي يستخدمها الشاعر، على نحو ما يخلط خصوم الباحثين في الشكل حين يعتقدون أن البحث عن المضمون الفكري هو البحث عن الدلالة[1] .

إن الهدف الأساس هو البحث عن دلالة النصوص، ولكن من خلال التشكيل الجمالي أو من خلال دراسة محتوى الشكل بعبارة الباحث[2] . والشكل يختلف حسب الأجناس الأدبية وأنواعها، ففي حالتنا هذه وهي البحث في النص الشعري، فإن الشعر باعتباره استخداما خاصا للغة، فإن التشكيل الجمالي هو تشكيل لغوي[3] . وهذا التشكيل يتكون من مجموعة من الأنظمة الفرعية الداخلية، والتي تشكل في مجموعها النص الأدبي، وهذه الأنظمة الداخلية ترتبط بمجموعة من الأنظمة الخارجية متمثلة في العلاقات الاجتماعية وحركة التاريخ. ومن هذه الأنظمة في علاقاتها الداخلية والخارجية تظهر دلالة النصوص، وهذه الدلالة لا ترتبط بالضرورة بإرادة الشاعر، وإنما تخرج من إرادته، ولهذا يتمكن النص من أن

---

(1) نفسه، ص: 22.
(2) نفسه، ص: 22.
(3) ترد هذه العبارة بكثرة في ثنايا كتابات المؤلف، انظر مثلا: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص: 16- 19 -20.

يكشف طبيعة وعي المؤلف، وطبيعة الصراعات التي يحبل بها الواقع كما يكشف جدلية السمات الجمالية في النصوص الشعرية.

بعد هذه التوضيحات التي رامت أن تكشف المنطلقات الكبرى للرؤية المنهجية للباحث لابد أن نتساءل: ما المقصود بالتشكيل اللغوي وما الأنظمة المنتجة له؟ وما الأنظمة الخارجية التي ترتبط به؟ من أجل أجرأة البحث في التشكيل الجمالي يحاول الناقد أن يجزئه في مجموعة من الأنظمة الفرعية التي تشكل في مجموعها ما يسميه النظام الإشاري أو النص الأدبي[1] . أولها النظام الصوتي بمستوياته المختلفة، والنظام النحوي، والنظام المعجمي، ورابعها النظام المجازي، والتي يمكن أن تترجم بمصطلحات أخرى مثل البناء والمستوى، على نحو ما فعل الباحث أحمد بوزفور[2] في دراسته لشعر تأبط شرا.

رغم أن هذا المنهج قد يبدو في ظاهره منهجا شكلانيا أو بنيويا إلا أن الباحث يلاحظ أن الشكل ليس هدفا في ذاته – كما يتصور البنيويون – عند سيد البحراوي، وإنما الهدف هو البحث في دلالة الشكل باعتباره تشكيلا جماليا، وذلك بربطه بما يسميه الأنظمة الخارجية المرتبطة بهذا التشكيل.

(1) نفسه، ص: 20.
(2) أحمد بوزفور: تأبط شعرا، دار الثقافة، الدار البيضاء.

ولعل هذا هو الذي جعل الباحث وذات الناقد تتبادلان الأصوات؛ ففي البداية تطل ذات الباحث، لتصف وتحصي وترصد بكثير من الدقة الظواهر الشكلية في مستوياتها المختلفة، ثم تنزوي لتطل ذات الناقد لتصدر الأحكام وتفسر الضبابية والتشتت في الرؤية عند الشاعر، بل وقد تصدر أحكاما قاسية في حق الشعراء، ولتثبت في الأخير قصورها في وعي حركة التاريخ إلى كثير من النضج الفني لتؤتي ثمارها.

إن دراسة الأدب ترتبط بالنقد باعتبارها أحكاما، ولكن الحكم النقدي عند الناقد ليس مجرد استجابة انفعالية ساذجة أو لحظية تجاه النص وإنما هو نوع من التلقي لمجمل التشكيلات الفنية في العمل الأدبي. إن هذا التلقي يكشف قضايا عديدة، ولكن هذه القضايا لا تصل إلينا إلا من خلال هذه التشكيلات الفنية، وهي التي تعطينا كل شيء في النص سواء وعينا ذلك أو لم نعه[1].

ودراسة التشكيل الجمالي هو المحور الأساس في منهج سيد البحراوي في كل دراساته، والاختلاف ليس في المنهج أو الرؤية، وإنما في تكييف المنهج حسب طبيعة الجنس أو النوع الأدبي، وطبيعة النص داخل النوع الأدبي. ومن هنا كان المنهج مسعفا في دراسة جميع أنواع النصوص، شعرية كانت أم سردية (قديمة وحديثة)، ولا يتسع المقام إذا أردنا الإلمام بجميع الجوانب في هذا المنهج وذلك

---

(1) في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص: 32.

لاتساع حقل البحث. ولذلك أريد أن أتوقف عند أساس من أسس هذا المنهج في دراسة النص الشعري، وهو النظام الصوتي أو الإيقاع الشعري، باعتباره الخطوة الأولى التي يخطوها سيد البحراوي في قراءة النصوص الشعرية.

2- حول دراسة الإيقاع الشعري عند سيد البحراوي:

من الجوانب التي سال فيها مداد كثير من الدراسات الأدبية العربية قديمها وحديثها، جانب دراسة موسيقى الشعر، أو إيقاعه، أو أوزانه، ورغم كل ما قيل في الموضوع، فإن الباحث في هذه القضايا يحس أنه ليس هناك ما يسعف كثيرا في دراسة موسيقى الشعر وتبيان دلالتها، ولعل هذا هو الذي دفع ناقدا عربيا قديما ليرى أن ما قدمه علماء العروض لا يضيف شيئا مهما في دراسة جمالية الوزن، وأنه يجب أن يؤسس علم جديد يتناول، فيما يتناول من جماليات شعرية، جمالية الوزن[1] .

ورغم استشعار الكثير من علماء العروض والنقد قصورا في منهج الخليل لأنه يقف عند حدود رصد الصور الممكنة لبحور الشعر، فإن إضافاتهم كانت قليلة وموضع كثير من النقد، فلقد آمن حازم القرطاجني مثلا، ومن بعد عبد الله الطيب المجذوب[2] ،

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ص: 15-16.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص: 205.

بأن تنوع الأوزان وتعددها يعود إلى أن كل وزن يلائم غرضا وحالة نفسية معينة، ولكن مثل هذه الآراء كانت موضع رفض أكثر من ناقد، وكان يكذبها واقع الشعر العربي الذي يستخدم في الغرض الواحد أكثر من وزن. ولهذا نجد سيد البحراوي يؤكد بكثير من الوثوقية تهافت هذه الآراء: "وليس أدل على خطل هذا المنظور الذي يعتبر الوزن شيئا ثابتا في دلالته المطلقة على المعاني، ولا يدرك خضوع الوزن لتشكلات مختلفة حسب طبيعة التجربة، من الاستخدامات الحديثة والمتنوعة جدا لهذا الوزن في دلالات متعددة"[1] .

هذا؛ وحتى عندما أراد المعاصرون تجاوز الخليل أو البحث عن بدائل لعروضه، أو إغناء دراسة الإيقاع في الشعر العربي عن طريق البحث في النبر في الشعر العربي، أو التنغيم، لم يكونوا يضيفون شيئا جديدا من الناحية النقدية، وإنما غاية ما فعلوه هو رصد بعض الظواهر الإيقاعية التي دون شك كان يستشعرها القراء، ولكن دون أن يفهموا طبيعتها، كما تدل أبحاثهم في القافية مثلا.

ورغم ما يمكن أن يوجه من نقد لهذه الأبحاث[2] ، فإننا لا يمكن أن ننكر أنها نبهت إلى وجود مكونات جديدة في موسيقى

(1) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص: 58.
(2) من هذه الأبحاث مثلا:

الشعر العربي، بالإضافة إلى المكون المقطعي أو الكمي، الذي كان قد اكتشفه الخليل وإن كان لم يدركه، وقد أدركه من بعده الفلاسفة ولاسيما الفارابي[1] . وهذه المكونات الجديدة تمثلت في النبر والتنغيم. وهي ظواهر تظهر في كل اللغات، وإن كانت اللغات تختلف في الدور الذي تعطيه لهذه المكونات، هل هو أساسي أم ثانوي؛ ففي حال موسيقى الشعر العربي مثلا، يعتبر الأساس الكمي هو الجوهري في توليد الإيقاع، يعضده في ذلك التنغيم، وقد يعضدها النبر. ولكن مثل هذه الأبحاث رغم أهميتها لا يمكن أن تعتبر فاعلة في دراسة موسيقى الشعر، وإنما ظلت في حدود استشراف الآفاق، أكثر مما تحولت إلى أدوات إجرائية يمكن تفعيلها، ولاسيما أن كثيرا منها لم يكن موضع اتفاق، بل كان الاختلاف في التصور والأجرأة كبيرا. فلقياس النبر مثلا هل سننطلق مثلا من صورة البحر المجردة، أم سننطلق من مفردات البيت، أم سنعتمد على إحساسنا الإنشادي، أو على طريقة الإنشاد عند غيرنا؟

- محمد مندور: النبر في الشعر العربي، في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1973.

(1) أبو نصر الفارابي: جوامع الشعر، ضمن كتاب ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971، ص: 172.

لقد انطلق سيد البحراوي من هذه الأرض الرخوة في دراسة موسيقى الشعر العربي، بعد أن اعتبر النظام الصوتي أساسيا في التشكيل اللغوي لنص الشعر، وسلم منذ البداية أن أساس إيقاع الشعر العربي يتشكل من مكونات مختلفة أولها النظام المقطعي، وثانيها التنغيم، وثالثها النظام النبري، أما الأوزان (المقاطع والتنغيم) فهما يفرضهما الشعر العربي، أما النظام النبري فقد تفرضه الدراسات التجريبية لهذا الشعر، حيث يلاحظ أنه كثيرا ما ينتظم الشعر العربي لقواعد النبر.

لكن الإشكال الكبير ليس هو البحث في الأساس الإيقاعي للشعر العربي، وإنما كيف يمكن تحويل جهود الباحثين القدماء والمحدثين إلى أدوات إجرائية نقدية مثمرة وتخطي حدود الرصد والملاحظة إلى نوع من التحليل العلمي القابل للتفسير والتأويل، أو بعبارة أوضح، كيف نجعل طبيعة الإيقاع في قصيدة ما ذات دلالة ورؤية، وكيف تكون هذه الدلالة والرؤية عاكستين للتفاعلات الاجتماعية، والتاريخية، وموقف المبدع؟ وبتعبير آخر، كيف يمكن أن تتحول دراسة الإيقاع الشكلية إلى مقوم نقدي يدفع الشعر ليؤدي وظيفته؟

ولعل مثل هذا الوعي، هو الذي دفع الباحث إلى أن لا يدخل في سجال نقدي مع كل من سبقه مثلما يفعل الكثير من الباحثين في العروض العربي أو في النص الأدبي، وإنما استوعب استيعابا

عميقا الجهود العلمية الرصينة، ولاسيما تلك التي قدمها علماء اللغة سواء كانوا غربيين أو عربا، فانطلق من مسلمة أن الشعر العربي تشكيل لغوي، أي أنه يقدم ما يقدمه من تعابير جمالية انطلاقا من تنظيم مفردات اللغة وأصواتها، وأي لغة لابد أن تتشكل من مقاطع، كما أن كل اللغات تعرف التنغيم والنبر، وهذا يقود إلى فرضية أولى مفادها أن الشعر العربي في خلقه الإيقاع، كان يعتمد على تنظيم المقاطع، ونبر بعضها وتنغيم المفردات أو الجمل، ولا يمكن أن تفند هذه الفرضية إلا إذا أنكرت هذه التجربة ذلك.

ولكن كيف يمكن دراسة هذه الأسس الإيقاعية في موسيقى الشعر العربي بعيدا عن الحدوس الفردية والانطباعات الموهمة؟ إن السبيل المثلى حسب الباحث هو تجزيء النظام الإيقاعي إلى مكوناته الثلاثة (المقاطع – النبر – التنغيم) ثم دراسة العلاقة بينها، هل هي متماثلة، أم متصارعة، مع دراستها دراسة علمية.

3- النظام المقطعي:

تأتي دراسة المقاطع كبديل لدراسة موسيقى الشعر انطلاقا من البحور، والتفاعيل، والحركات، والسكنات، والأوتاد، وغيرها من المفاهيم التي اقترحها الخليل، إيمانا منه بأن المقطع هو الوحدة الأكثر تجسيدا لكمية الزمان، فالمقطع القصير مثلا، والذي يتكون من "صامت + صائت"، هو نصف كمية المقطع الطويل المكوَّن من

"صامت +صائت+ صائت"، كما أن المقطع زائد الطول يساوي مقطعا طويلا مضافا إليه مقطع قصير[1] .

إن مثل هذا الرصد لمقاطع النص الشعري تمكِّننا من قياس السرعة والبطء، في النص الشعري، فغلبة المقاطع القصيرة تنم عن السرعة. وغلبة غيرها ينم عن البطء في الإيقاع، ولكل نمط من الإيقاع – من بطء، أو سرعة، أو توسط - دلالة. كما أن اعتماد المقطع كوحدة للقياس يمكن من استخدام الإحصاء بدقة متناهية، مما يمكن من قياس الإيقاع زمنيا قياسا علميا، ولقد استخدم الناقد هذه الإحصاءات والقياسات في جميع النصوص التي تناولها بالتحليل، فكشف مثلا أن النصوص التقليدية الأولى للسياب كانت تغلب عليها المقاطع القصيرة مما ميز إيقاعها بالسرعة والتشتت، وهو ما عززته أيضا دراسته للنبر والتنغيم، في حين نجد أن نماذج أخرى من شعره الحر تميزت بتوظيف المقاطع الطويلة وزائدة الطول مما أكسب إيقاعها بطءا وتأنيا[2] .

والمنهج نفسه يتبعه الباحث في دراسة لاحقة لقصيدة أمل دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، فبعد إحصاء المقاطع ورسم توزيعها في أجزاء القصيدة، لاحظ أن إيقاعها بدأ بطيئا، ثم سريعا في وسطها، ثم عاد في آخر القصيدة إلى البطء، وأن هذا البطء،

---

(1) لمزيد من التفصيل، راجع: سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار النصر للتوزيع والنشر، القاهرة، 2004، ص: 112-115.

(2) سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، ص: (68 -84) (125-126) 148.

جاء ليكشف لنا الصراع الذي يعيشه الشاعر، وغربته في التأني لإيصال معناه. كما أن إكثار الشاعر من استخدام المقاطع زائدة الطول وانتشارها في القصيدة يشير – في نظر الباحث – إلى خيط خفي في القصيدة يبطئ حركتها الظاهرة. إن المحور الأوسط – رغم سرعة حركته – فيه بطء يلائم[1] الأسى الخفي الذي ينظر الشاعر من خلاله لحركة المجتمع، فهي حركة منقسمة وغير موحدة، وغير متكافئة القوى لا مع حركة الطوفان، ولا بين الفريقين المتصارعين.

نروم من هذا الاستشهاد كشف كيف يتم استثمار دراسة المقاطع الشعرية في أبعادها المختلفة في بناء دلالة النصوص، وكيف أن النصوص، وإن كانت توظِّف بحرا واحدا، إلا أن خضوع البحر لتجربة شعرية فعلية، يحدث التباين في كيفية تكيّف المقاطع الشعرية مع التجربة الشعرية، ولا سيما أن هناك ظواهر عروضية كثيرة تسهل مهمة التكيف، مثل الزحافات والعلل والتدوير والتضمين، وكسر البحر الشعري، وهذا أمر أثبتته تجارب عدد من الشعراء قديما وحديثا[2].

4- النَّبر:

تقود دائما دراسة المقاطع في النص- في منهج سيد البحراوي – إلى دراسة المكون الثاني في موسيقى الشعر العربي وهو النبر،

(1) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص: 64.
(2) العروض وإيقاع الشعر، ص: 104 – 105.

ولكن النبر لا يزال موضع خلاف بين الدارسين[1] . هل ستتم دراسته انطلاقا من اللغة، أو من التفاعيل المشكلة للبحر؟ ولهذا نجد الباحث يؤكد عدم إخضاع دراسة النبر لتصورات ذهنية مسبقة، وإنما يجب أن يكون منطلق البحث هو "الواقع اللغوي للشعر، وأن مواضع النبر في هذا الواقع اللغوي ينبغي احترامها إلى أقصى حد، دون تعديلها وفقا لنظام ذهني مسبق. وإن حدث أن شكلت هذه المواضع نظاما إيقاعيا، جاز لنا أن نعتبر للنبر دورا تأسيسيا في هذا الإيقاع، وإلا فإن علينا أن نبحث عن عناصر إيقاعية أخرى قد تكون أكثر جذرية في بناء الإيقاع"[2] .

لكن النتائج التي توصل إليها الباحث بالنسبة للعينة من النصوص التي درسها لكل من السياب وأمل دنقل كانت تثبت انتظام النبر، ولا سيما أثناء الاتكاء على القواعد التي صاغها إبراهيم أنيس للنبر في اللغة العربية، أو الاعتماد على الإحساس الذاتي للناقد في نبر بعض المقاطع، لكن هذا الإحساس لم يكن انطباعيا، وإنما كان يستند كثيرا إلى أسس النظام الإيقاعي الأخرى

---

(1) انظر على سبيل المثال:
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر، ص: 28 – 80.
- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي: ص: 116-126.
- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي.

(2) سيد البحراوي: قضية النبر في الشعر العربي، ملاحظات حول منهج دراساتها، ضمن كتاب: دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي، مطبوعات القاهرة، 1985، ص: 126.

مثل المقاطع، والتنغيم، وجرس الألفاظ، والأنظمة الأخرى المكونة للنص، مما يمنح هذا الإحساس الكثير من المصداقية العلمية.

والمنهج نفسه الذي اتبعه البحراوي في دراسة المقاطع، يتبعه في دراسة النبر، حيث يبدأ بالرصد والإحصاء، وتشكيل خرائط وجداول للنبر في أجزاء القصيدة، ثم ينتقل بعد ذلك إلى ملاحظة مدى خضوعه للانتظام، أو الانتهاك. وقد تكشف دراسة النظام عن التماثل مع النظام المقطعي، أو تكشف عن الاشتغال بطريقة معكوسة، الأمر الذي يؤجج الصراع في القصيدة.

لكن فاعلية الدراسة لا تكتمل إلا بالبحث في علاقة النبر بالمستويات الأخرى وقراءة دلالته، ففي قصيدة أمل دنقل نجد الباحث بعد الإحصاء ورسم الخرائط والجداول، يتبين أن النبر في القصيدة كان فاعلا، وإن كان مهددا في صميمه، ولكن حتى هذا التهديد كان دالا في إطار بنية القصيدة، حيث إن الكثافة النبرية لا تكشف فقط عن الثقل والتقليل من السرعة، وعدم الحركية أو قلتها، وإنما "تشير إلى وطأة المعاناة ووقع الانفعال عند الشاعر"[(1)].

إن الأهم في دراسة النبر عند الباحث هو هذا المنحى العلمي المرن الذي لا ينطلق من تصورات ذهنية مسبقة، وإنما يعتمد الوصف والإحصاء، انطلاقا من قواعد ثابتة استنتجها لغويون

---

(1) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص: 72.

مشهود لهم بالعمق والرصانة العلمية، ثم يربط ملامح الوصف والإحصاء بالمكونات الأخرى للإيقاع في النص، وأنظمتها الأخرى، قصد تشكيل دلالة النص ورؤية صاحبه، مما يمكن من قياس مدى تحقيق النص لوظيفته، وبحث معوقات فشله إن لم يتمكن من تحقيقها.

5- التنغيم:

رغم أن هذا الأساس أكثر أهمية بالنسبة إلى الشعر العربي، إلا أن مقاربته في النص الشعري دائما ما تأتي في المرتبة الثالثة، إذ أن النبر كان الأول في البحث عن أسس أخرى للشعر العربي غير التقسيم الكمي للزمن، ولاسيما في إطار المقارنة بين موسيقى الشعر العربي والشعر الإنجليزي، قبل أن يوجه إبراهيم أنيس البحث إلى التنغيم – ربما شعورا منه بثانوية النبر في الشعر العربي – ذلك أن التنغيم يرتبط في الشعر العربي بنهاية الأبيات، أو القافية، وهذه كانت موضع اهتمام خاص من قِبل العروضيين العرب، بل إن سر اهتمام هؤلاء بنهاية الأبيات، ربما كان يرجع إلى إحساسهم بضرورة وحدة نغمات الأبيات، والتي تعتبر نغمات النهاية أهمها، نظرا لأن اللغة العربية لغة تنغيمية، أي أن التنغيم فيها يعمل على مستوى الجملة وليس على مستوى المفردة[1] .

---

(1) سيد البحراوي:
- العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 126-130.
- الإيقاع في شعر السياب، ص: 25-28.

ومن هنا كانت دراسة التنغيم في أي نص، تنطلق من نمطية الجملة، هل هي جملة تقريرية أم إنشائية؟ وإذا كانت إنشائية فما نوعها؟ هل هي استفهام أم أمر أم سواهما؟ وإذا كانت جملة استفهامية، فهل الاستفهام بهل والهمزة أم ببقية الأدوات؟ ذلك أن نمط الجملة يحدد طبيعة النغمة هل هي نغمة هابطة أم صاعدة؟ أم هي نغمة مستوية؟ فالجملة التقريرية والإنشائية غير المستفهمة بهل والهمزة مثلا، تقود في عموميتها إلى النغمة الهابطة، وغيرها يؤدي إلى نغمة صاعدة، وجملة القول فإن دراسة النغم "يمكننا من استقراء التنوع النغمي أو محدوديته"[1].

ويقود فحص التنغيم في النصوص الشعرية إلى عديد من الاستنتاجات قد تعضد ما تم كشفه في أسس الإيقاع السابقة، أو تكشف صراعه معها، ففي قصيدة أمل دنقل مثلا (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، يلاحظ الباحث أن جمل القصيدة، بالرغم من كونها من النوع الذي يقود إلى النغمة الهابطة، فإن تدخل الشاعر عن طريق التضمين واستخدام علامات التعجب بصورة مكثفة، كان يؤدي إلى تحويل النغمة من الهبوط إلى الاستواء ثم إلى الصعود، مما يجعل المتلقي يقع في "أسر صراع بين العناصر الإيقاعية، فالتضمين والتنغيم يدعوان – مع المعنى – لاستكمال القراءة، ويعوقه عن ذلك المقطع زائد الطول والنبر، وهو صراع خفي يحدث

---

(1) نفسهما.

توترا جميلا لدى المتلقي قد لا يشعر به، ولكن نتائجه سارة على كل حال، وهو توتر يعكس صراعا دلاليا دون شك، أشارت إليه علامات التعجب التهكمية والشكلية التي توقفنا عندها: صراع بين الشاعر ونفسه حول الموقف الذي اتخذه، وتساؤل عن جدواه وقد انتهى الأمر بالموت"[1].

يتسع الأمر كثيرا إذا أردنا أن نلم بشتات هذا المنهج، وذلك لأنه يعتمد على الأجرأة أكثر مما يعتمد على صياغة التصورات النظرية، ولكن هذا لا يمنعنا من القول إن ما يقدمه في دراسة الإيقاع يعتبر أكثر المناهج علمية وإقناعا بالنسبة إلى النقد العربي، لأنه ينطلق من خطوات علمية تجريبية دقيقة مثل الإحصاء والوصف والمقارنة والتحليل والاستنتاج، وتحويل نتائج الخطوات إلى دلالة ممكنة للنصوص المدروسة، قابلة للبرهنة والاستدلال، وربط هذا كله بمنطلقات فكرية، وإيديولوجية تسمح للأدب بأداء دوره ووظيفته في خدمة المجتمع، لكن ليس عن طريق التحريض، وإنما عن طريق التأثير الجمالي، فالقافية مثلا التي قد تبدو في الدراسات الأدبية مجرد تكرار لأصوات معينة في نهاية الأبيات، قصد التأثير الموسيقي تبدو في منهج سيد البحراوي حبلى بالدلالات، فهي في قصيدة أمل دنقل المُشار إليها سابقا تكشف صراع الدلالات وعمق المعاناة، وهذا الأمر يكشف لنا جذرا في تجربة

---

(1) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص: 78.

القصيدة، لم تكشفه العناصر السابقة – أسس الإيقاع – هو تعدد مستويات الصراع، فثمة صراع على المستوى الواقعي كشفته عناصر الشكل الطباعي والعناصر الإيقاعية، وصراع أعمق وأكثر خفاء في داخل ذات الشاعر بين الرفض والاستسلام، ويبدو – من دراسة القافية – أنه الصراع الأكثر عنفا رغم خفائه، صراع بين الانتماء الفعلي للشعب وللوطن بيقين كامل ورفض باطن لهذه المسميات وعدم جدواها[1].

ورغم أنه من الصعب أن ننفي أن الناقد كان ينطلق في قراءته سواء لشعر السياب أو شعر أمل دنقل من استنتاجات مسبقة تعود في الغالب إلى وعي إيديولوجي معين، فإنه لم يكن يرخي العنان لقناعاته الفكرية، وحدوسه الشخصية لكي تفسر له النصوص، وإنما كان يرخي العنان للإحصاءات والرسوم البيانية والجداول والمقارنة، لكي تشكل له قراءة فاحصة للنصوص، ثم يدرس كل هذه الإحصاءات والجداول في علاقتها بمستويات أخرى، ويربط هذا بالواقع المشكل للنص. ورغم ما قد يكون لدى الناقد من توجيه للقراءة في اتجاه معين، فإن هذا لا يمنعنا من القول إننا إزاء قراءة تمكنت بالفعل من تحليل محتوى الشكل، وقد يكون هذا الشكل قابلا للانفتاح على دلالات أخرى، ولكن لا يمكن أن ننكر أن هذه الدلالات الأخرى ستبعد الأدب عن أداء رسالته، وبالتالي تفقد

---

(1) نفسه، ص: 93.

تواصله مع الفئات التي يعبر عنها، ولعل هذه إحدى أزمات النقد العربي؛ أي التواصل مع الجمهور. ونعتقد جازمين أن مثل هذا المنهج من شأنه أن يسعف في إعادة هذا التواصل.

ولا أريد أن أختتم الحديث عن منهج الباحث دون أن أشير إلى جانب مهم في هذا المنهج وهو البعد النقدي، فلقد ابتعد البحث الأدبي العربي منذ زمن طويل عن هذا البعد، واكتفى إما ببسط المضامين أو وصف التشكيل اللغوي، ولم يعد يهتم بدراسة قيمة النصوص، ومدى نجاحها في تحقيق غاياتها جماليا ووظيفيا، لكن سيد البحراوي استعاد هذا البعد سواء في دراسته لشعر السياب أو لشعر أمل دنقل، مما مكَّنه من كشف جمالية هذه النصوص أو عدمها، وكيف انعكست الرؤية المصيبة أو المشتتة أو الواضحة على التشكيل اللغوي، أو كيف أصبح هذا التشكيل يكشف طبيعة هذه الرؤية، والقدرة على استيعاب التشكيلات الفنية، وتطويعها للتعبير عن موضوعها، لكي تستجيب لأفق انتظار القارئ الذي ينتج النص من أجله، ويجعل الأدب يقدم معرفته الخاصة أو يفشل في تحقيق ذلك مثلما حدث مثلا مع نصوص السياب الأولى؛ وبعبارة أدق، لقد أعاد سيد البحراوي للدرس الأدبي بعده الحي الذي يجعل القراء يتفاعلون مع الأدب سلبا وإيجابا.